

ESSAI

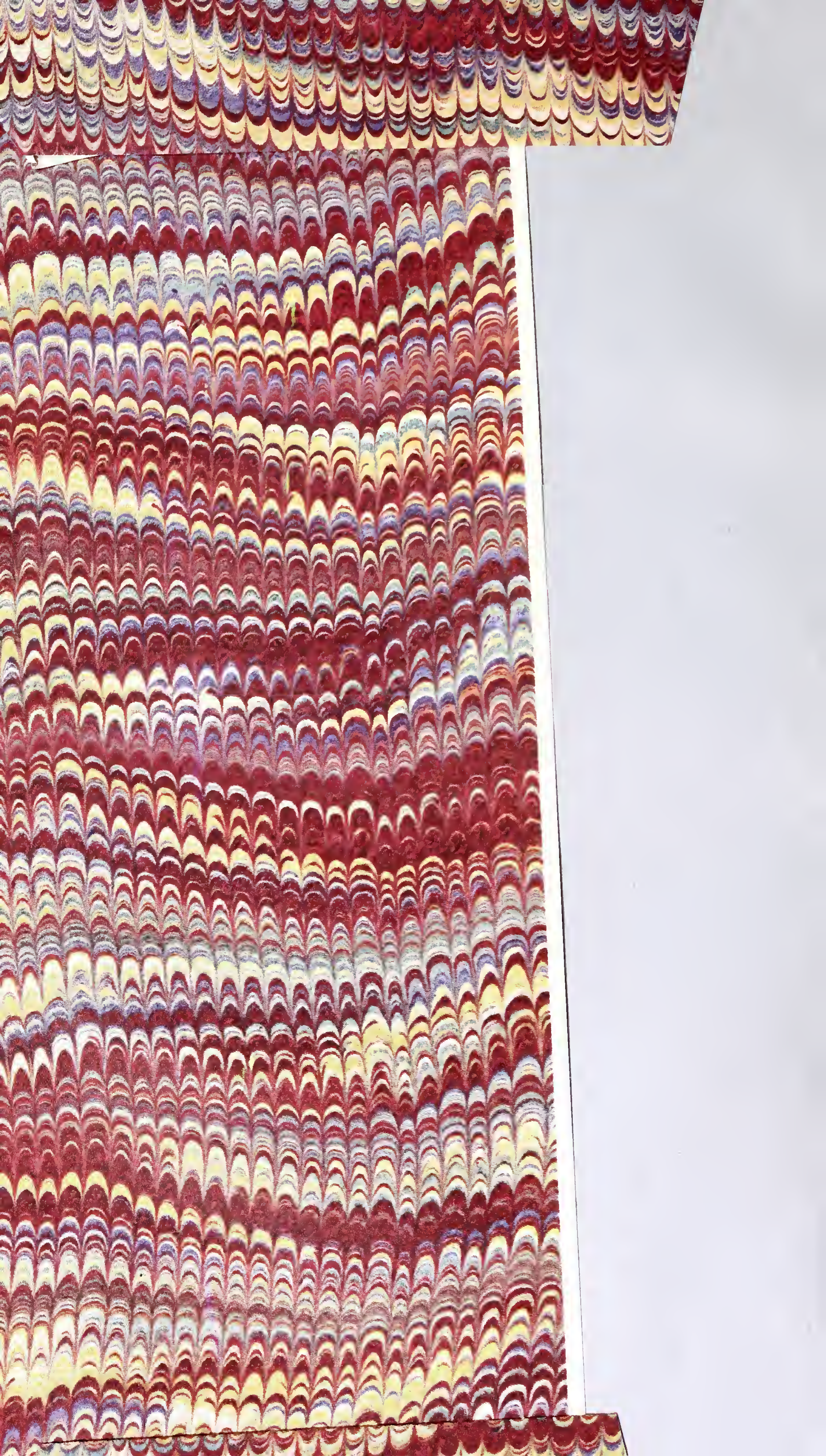
SUR LE

SENTIMENT ESTHÉTIQUE

PAR

A. DE GRAMONT-LESPARRE

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108



ESSAI

SUR LE

SENTIMENT ESTHÉTIQUE

A LA MEME LIBRAIRIE

DU MÊME AUTEUR

Les Inconnus de la biologie déterministe. I vol. in-8. **5** fr. »

L'Idée de Finalité. *Finalité générale et finalité individuelle.* I vol. in-8. . . . . **2** fr. **50**

ESSAI

SUR LE

SENTIMENT ESTHÉTIQUE

PAR

A. DE GRAMONT-LESPARRE

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

INTRODUCTION

Parmi les théories esthétiques à la mode, nous citerons comme dernières venues le néo-vitalisme et son dérivé, l'Einfuhlung, ou projection sympathique et symbolique du moi. Sentimentalistes l'un et l'autre, supprimant l'un et l'autre l'individualité du plaisir esthétique qu'ils confondent, toutes frontières supprimées, tantôt avec les vulgaires jouissances des sens, sans autre criterium que le pur arbitraire, tantôt avec un lyrisme mystique, ils s'expriment parfois en termes identiques et se ressemblent singulièrement, avec cette différence, cependant, que l'Einfuhlung Allemand s'agrémente, derrière le vague des expressions d'une faculté intuitive spéciale, métaphysiquement innée, ce qui ne l'empêche pas de compter même en France de nombreux partisans.

En réaction contre les solutions de ce genre, se placent, au pôle opposé, la théorie plus ancienne du jeu et la théorie hédoniste d'après laquelle tout plaisir, sans exception, est de nature esthétique.

Inspirée par Kant, développée par Spencer, la *théorie du jeu* donne au sentiment esthétique, comme caractéristique essentielle et suffisante, le désintéressement absolu. Aujourd'hui sur son déclin, malgré un réel fond

de vérité, elle succombe aux exagérations de ses partisans, et en tant que solution des problèmes disparaît de l'horizon.

La *théorie hédoniste* pose, non sans fracas, que le plaisir en soi, quelle qu'en soit l'origine, est esthétique. L'aphorisme a l'avantage d'être irréfutable ! Nous sommes en présence d'une expression *sentiment esthétique* dont le sens exact, profond, encore imprécis, fait l'objet du débat. Il est permis dans un cas pareil de proposer une définition et de tirer les conséquences qu'elle comporte ; mais encore faut-il que la définition ait égard aux exigences de l'habitude, du sens commun et projette quelque lumière sur le point à élucider. Nous montrerons que, malgré les tempéraments apportés ici et là à la rigueur du principe, ni l'une ni l'autre de ces conditions ne se trouvent ici réalisées. La théorie hédoniste est surtout inutile ; elle ne résout pas, elle dissimule le problème.

Enfin, momentanément hors concours, en ce sens que le nombre de leurs partisans a diminué et qu'elles ne sont plus dans le courant du jour, nous trouvons la théorie esthétique d'après laquelle le beau se confond avec le bien, et la théorie intellectualiste. La première, chère aux mystiques, ne mérite pas un siège en règle et se réfute par l'exagération de ses conclusions. Ses défenseurs en arrivent à refuser toute beauté esthétique à l'art, de même que les théoriciens du jeu, sous l'influence d'idées préconçues la refusent à la nature !

La *théorie intellectualiste* donne hardiment le pas à l'intelligence dans le sentiment esthétique ; sans pour cela ne pas apprécier à leur valeur les plaisirs accessoires de tous genres, qui le stimulent ou le rendent possible. Malheureusement, aussitôt définie, Kant, son

inventeur, la défigure au point de la rendre méconnaissable! Après avoir posé à la base de l'aperception esthétique vague « l'accord de l'imagination avec l'entendement », en d'autres termes la compréhension par l'esprit, activé selon les lois de son exercice, de l'ordre dans la finalité, le philosophe, prisonnier de son système, ne craint pas de mutiler cette donnée essentielle par des concessions aux théories les plus nettement contraires. Forcé de compléter, par l'universalité et le désintéressement, l'inutile hypothèse chère à ses compatriotes d'une *intuition spéciale* il en arrive, d'étapes en étapes, à objectiver le beau en soi dans l'ordre moral et, continuant dans cette voie, à concéder formellement au génie des relations mystiques avec l'essence des choses. De là une indifférence hostile à l'encontre de ces théories kantiennes si terriblement changeantes, et par contre-coup, bien injustement, à l'encontre de la théorie intellectualiste même.

En ce désaccord des systèmes qui s'opposent les uns aux autres, en ce discrédit que leur attirent les exagérations de leurs partisans il semblerait que, dans le doute, étant donné les tendances expérimentales de psycho-physiologie contemporaine et la défiance que nous inspire l'appel au transcendant, c'est aux théories esthétiques positives et simplistes, *hédoniste, du jeu,* et autres, dépourvues de mysticisme, que devraient aller les préférences. Il n'en est rien cependant. Le problème esthétique où triomphent les idées d'ordre, de fin, de sublime, où la rêverie musicale s'allie aux sentiments les plus tendres et les plus exaltés, offre à l'inclination métaphysique de notre esprit un champ d'exercice éminemment favorable. Les plus ardents promoteurs des philosophies matérialistes ne résistent pas, devant l'art

ou la nature, aux envolées de ce genre. La religion « du beau, du vrai et du bien » proposée par le monisme intransigeant[1] comme terme de l'expérience scientifique, n'est-elle pas l'évocation d'un idéal suprasensible dans lequel le beau, en très noble compagnie, revêt un caractère transcendantal marqué !

Aussi bien le sentimentalisme mystique appelé Einfuhlung domine-t-il en Allemagne pendant que se réveille en France un néo-vitalisme semblable, dégagé officiellement de tout principe exprès, mais qui, cependant, dans les cas difficiles, côtoie le mystère ou se réfugie dans l'impénétrabilité d'un amalgame confus, rebelle à l'analyse.

Bon nombre d'esprits réfléchis n'admettent pas cependant ce genre de solutions que Lalo[2] appelle très justement les solutions paresseuses ; ils protestent non contre la métaphysique en soi, mais contre son introduction en un domaine, où, n'ayant que faire, elle obscurcit de ses nuages et la route et le but. Et l'on se demande alors si la vérité ne serait pas d'écarter une fois pour toutes les mots imprécis, le ton lyrique, et le transcendantal, de renoncer au bloc mystique dans lequel fusionnent les émotions et sentiments, des plus subtils aux plus vulgaires ; d'abandonner également certaines explications positives visiblement insuffisantes, d'envisager enfin la théorie intellectualiste dégagée des impedimenta, de l'exclusivisme, de l'isolement qui l'ont compromise dans le passé.

Négligeant l'hypothèse commode d'une faculté spéciale, la nécessité illusoire de l'universalité et, par conséquent, d'un désintéressement exagéré, simples con-

1. V. Haeckel, *Les Énigmes de l'univers.*
1. V. Lalo, *Les Sentiments esthétiques.*

séquences, pour Kant, d'exigences systématiques qui nous sont étrangères, renonçant à l'objectivation du Beau en soi et à l'impératif esthétique, on admettra l'intuition mais simplement relative et pratique, en certains cas déterminés ; les sentiments accessoires recevront la place et le rôle qui leur appartiennent et nulle autre ; enfin l'on s'efforcera de reconstituer une théorie esthétique acceptable dans sa simplicité et son unité.

Le sentiment esthétique en soi, qu'il s'agisse de l'art ou de la nature, serait alors le plaisir de l'intelligence s'exerçant librement, sans efforts, selon les lois de son activité (empiriquement acquises, bien entendu, et non métaphysiquement innées) ; il serait le plaisir de *l'esprit* se déployant, de concert avec une autre intelligence, qu'il enveloppe et pénètre ; avec une sensibilité qu'il comprend et prolonge ; ou se développant librement, en certaines conditions déterminées de bien-être et d'indépendance. Le tout, avec accompagnement ou sous l'influence de sentiments infiniment variés, au milieu desquels se maintient quand même, substratum irréductible, le sentiment esthétique sous la forme décrite ci-dessus.

Peu importe d'ailleurs que l'on considère cette jouissance intellectuelle comme physiologique en dernier ressort, la question n'a pas d'intérêt !

La recherche et la définition du « beau » dans la nature et dans l'art consisteraient à séparer le plaisir esthétique des végétations luxuriantes qui l'étouffent, des émotions et sentiments accessoires, des agréments sensibles, plus ou moins vulgaires ; des compromissions mystiques de tous genres ; à la dégager enfin de toute identification essentielle avec le *bien,* de toute objectivation possible dans un idéal type, quel qu'il soit.

Epurer le sentiment esthétique, le rehausser au niveau de l'intelligence et de la volonté, n'est-ce pas se rapprocher à première vue de la réalité. De tous temps les jouissances de l'esprit ont dominé les autres par la pureté, l'élévation, la durée. S'y attacher c'est monter, les sacrifier c'est descendre ! Cette couronne, ce prestige, le sentiment esthétique ne les possède-t-il pas du consentement universel ? Subtil et délicat, associé à nos plus hautes facultés, indice de civilisation, ne s'élève-t-il pas sur le pavois ? Serait-il permis de l'assimiler à la satisfaction des besoins corporels ou bien à quelque vague synthèse d'émotions et de sensations plus ou moins vulgaires, de rêveries sentimentales au milieu desquelles, pour l'individualiser et le qualifier, il est alors nécessaire de recourir soit au principe exprès d'une faculté spéciale soit à l'intuition transcendantale !

Pour déterminer le caractère essentiel du sentiment esthétique, le plan de cet ouvrage est tout tracé.

Passer en revue les grandes théories actuelles et montrer, d'accord avec la critique universelle, leurs erreurs, leur insuffisance et leurs contradictions. Puis, dans une analyse sommaire des principales manifestations de l'art, dégager le plaisir esthétique, d'après la théorie intellectualiste, le montrer toujours présent à titre d'unité essentielle et fondamentale, et, cependant, se garder de l'ériger à part, isolé des sentiments accessoires qui le stimulent et le dirigent, des étais et contreforts qui le soutiennent et l'encadrent.

Devant la nature le sentiment esthétique se présente sous des aspects particuliers. S'agit-il de la nature organisée ou des lois cosmologiques nous le retrouvons dans sa forme essentielle, dirigé vers l'ordre, avec concept plus ou moins vague de finalité. C'est là que

se réalise, au plus simple degré, l'accord « de l'imagination avec l'entendement ». S'agit-il de la nature inorganisée, du paysage, le sentiment esthétique prend une forme unilatérale, généralement asympathique, à défaut de vestige humain. Il n'est pas autant un accord entre la logique des faits et celle de l'esprit, que, le plus souvent, une projection de sentiments préexistants ou suggérés sur l'extérieur ; leur renforcement par l'expression objective, l'aperception et l'analyse de cette expression, et sur ces données, le départ de l'imagination désintéressée ; la difficulté est alors de distinguer et de noter le plaisir esthétique au milieu des émotions violentes et variées qui l'accompagnent et de l'assaut mystique qu'il était exposé à subir.

L'aspect du sublime sous toutes les formes, le senti ment de l'ordre dans la finalité, l'illusion du surhomme, la rêverie musicale, les élans de l'imagination sollicitée par le mystère, telles sont, sans doute, les grandes voies d'accès du mysticisme dans l'esthétique ; les causes tantôt psychiques tantôt physiologiques de son invasion conquérante. Qui de nous n'a éprouvé quelques instants de trouble ou d'extase devant les horizons infinis, un grandiose paysage, la prodigieuse ingéniosité de la nature, quelque chef-d'œuvre humain, ou bien sous l'influence d'une imagination exaltée, d'un tonus émotif intense et quelquefois de l'audition musicale. Comment dès lors, parlerait-on de la beauté sans évoquer esthétiquement des vivantes et poétiques images ; les souvenirs attendris des jeunes années, les grandes et fortes émotions de l'âge mûr ? A ces pensées une sorte d'enthousiasme mi-religieux envahit les plus incrédules et le lyrisme mystique force les portes de la raison !

Il est périlleux sans doute de pénétrer en ce domaine du beau où tant et de si illustres esprits ont imprimé leur trace, où si peu reste à glaner ! Notre excuse sera dans les extraordinaires divergences des théories régnantes. Le tableau de ces contradictions est déconcertant ! Peut-être serait-il mieux à sa place à la fin de ce livre ! Il nous a semblé, cependant, qu'en montrant au lecteur dès à présent l'importance et la multiplicité des points en litige, nous le rendrions indulgent pour les nouvelles tentatives d'investigation.

Variations sur le sentiment esthétique[1].

Tout plaisir est esthétique ; le plaisir exclusivement sensible comme les autres[2].

Le plaisir esthétique est propre à tous les sens connus ou inconnus[3].

Il n'appartient qu'aux sens de la vue et de l'ouïe[4].

Le plaisir des sens n'a rien d'esthétique en soi[5].

Le plaisir esthétique correspond à l'expansion vitale sous toutes les formes ; il exige la répercussion de la sensation agréable dans la conscience[6].

Le plaisir esthétique est un plaisir de jeu, il a pour caractéristique essentielle d'être désintéressé[7].

Le désintéressement caractérise l'exercice en soi du

1. Les aphorismes sur l'art n'étant souvent que l'expression d'une théorie esthétique, nous citerons ici quelques-uns des plus connus.
2. Pilo ; Théorie hédoniste.
3. Théorie hédoniste-sensualiste.
4. Théorie hédoniste mitigée ; Bray, Bam ; Basch, etc...
5. Théorie intellectualiste.
6. Vitalisme ; Guyau.
7. Spencer.

sentiment esthétique et non son objet et ses causes[1].

Il caractérise également son objet et ses causes ; toute préoccupation utilitaire quelconque par rapport à l'objet doit être écartée, sinon il ne peut exister[2].

Le sentiment esthétique répond à l'exercice d'une faculté spéciale intellectuelle d'ordre métaphysique, appelée jugement réfléchissant[3].

Il répond à une faculté d'ordre intellectuel et sentimental, métaphysiquement innée, qui produit la consubstantialité intuitive du moi et de l'objet[4].

Il consiste dans l'harmonie entre les formes de l'entendement et l'ordre de la nature[5].

Il n'admet aucune représentation de fin[6].

A cause de cela il est universel[7].

La considération de finalité dans la beauté adhérente ou le beau de la nature s'impose toujours plus ou moins[8].

Le sentiment esthétique n'est pas universel dans des conditions identiques[9].

Il est universel dans des conditions identiques[10].

Il consiste dans une projection symbolique et sympathique du moi dans les choses, sans qu'il y ait faculté spéciale[11].

Il se compose des plaisirs sensibles de l'œil ou de

1. Guyau.
2. Spencer, Kant, Sergi, Grant-Allen, etc.
3. Kant.
4. Volkelt, Lipps, Einfuhlung Allemand.
5. Kant.
6. Kant.
7. Kant.
8. Théorie intellectualiste ; Basch ; écoles modernes, etc.
9. *Id.*
10. Kant.
11. Néo-vitalisme français ; Basch.

l'oreille, de projections sentimentales, et de la perception de l'ordre, et comprend ainsi trois éléments, le facteur intellectuel direct et formel, le facteur associé et le facteur sensible, tous trois unis par la sympathie[1].

Le sentiment esthétique se compose de sympathie d'admiration et du sentiment de vitalité, avec un cortège de sentiments accessoires et secondaires, le tout mêlé et confondu selon le goût du moment, la technique courante et les exigences sociales[2].

Il n'y a pas d'idéal esthétique absolu, ni particulier ni général[3].

Cet idéal existe pour certains objets simples et concrets[4].

Il existe un idéal objectif absolu qui se réduit au beau moral, d'où un impératif esthétique analogue à l'impératif moral[5].

Il ne peut y avoir de beauté hors du bien, l'un et l'autre se confondent[6].

Il ne saurait y avoir d'art hors de l'art véritablement religieux[7].

Le beau n'est en aucune façon le bien, il peut exister par le laid moral ou physique[8].

Il existe dans les choses ou les êtres un caractère essentiel qui doit être l'objet de l'expression esthétique supérieure dans les arts ; hors de là point de vraie beauté[9].

1. Néo-vitalisme français ; Basch.
2. Lalo.
3. Théories hédonistes, etc.
4. Esthétique expérimentale.
5. Kant ; les mystiques.
6. Les mystiques ; Plotin ; Tolstoï.
7. Tolstoï.
8. Écoles modernes.
9. Les mystiques, Taine, etc.

On ne saurait s'écarter de certaines règles dans les moyens d'expression [1].

Il n'est pas nécessaire que le caractère essentiel soit exprimé, l'artiste choisit son idée et ses moyens d'expression ; le laid et le difforme peuvent donc être l'objet du sentiment esthétique [2].

Beauté et sentiment esthétique sont corrélatifs l'un de l'autre : hors du plaisir esthétique le mot *beau* ne saurait être employé que par métaphore [3].

Beau signifie agréable ; le beau peut donc exister, sauf pour les partisans de la théorie hédoniste intégrale, sans plaisir esthétique correspondant [4].

Le plaisir esthétique classique est un fait sensible ; il résulte de la sensation des formes ; le romantique est cette sensation accompagnée d'imagination reproductrice et créatrice [5].

La différence entre le romantique et le classique est autre et résulte du choix des idées et du mode d'expression [6].

Le plaisir esthétique peut être absolument et directement intuitif [7].

Il ne peut pas l'être absolument [8].

Le plaisir esthétique est un bloc de sentiments variés, dans lesquels seule la sympathie mérite une place privilégiée [9].

Le plaisir esthétique s'accompagne nécessairement

1. Taine ; les classiques.
2. Écoles romantiques et écoles modernes.
3. Théorie intellectualiste et divers.
4. Grant-Allen ; Basch, etc., etc.
5. W. James.
6. Écoles modernes, etc...
7. Kant ; Einfuhlung Allemand ; les mystiques.
8. Théorie intellectualiste ; Écoles modernes.
9. Einfuhlung ; Basch.

de sentiments variés qui le déclenchent, le soutiennent et le simulent, mais il est en propre le plaisir de l'intelligence s'exerçant en des conditions déterminées [1].

Le génie transcende la finalité, voit l'invisible; dépasse l'intelligence; il jaillit du fond des choses et révèle aux privilégiés l'essence de ce fond [2].

Le génie est un don naturel, d'ordre physiologique [3].

Il n'y a rien de mystique dans le sentiment esthétique et la théorie du beau [4].

Le sublime se distingue du beau [5].

Le sublime ne se distingue pas du beau [6].

La musique est une révélation de l'au delà; elle nous enseigne les vérités cachées; les mystères des choses; elle est plus profonde et plus haute que toute philosophie [7].

Le sens de la poésie... c'est le sens de ce qui est original, personnel, occulte, mystérieux, de ce qui doit être révélé, du miracle nécessaire, le poète voit l'invisibilité, touche l'impalpable..., etc. [8].

La musique et la poésie sont des arts comme les autres et procèdent surtout par des moyens physiologiques [9] qui préparent, facilitent et stimulent le sentiment esthétique [9].

1. Théorie intellectualiste.
2. Les mystiques; Kant.
3. Écoles modernes et Théorie intellectualiste.
4. Néo-vitalisme français; Basch.
5. Kant, etc.
6. Sentimentalisme contemporain.
7. Beethoven; Shopenhauer; les mystiques.
8. Novalis.
9. Théorie intellectualiste; etc., etc...

CHAPITRE PREMIER

LE BEAU

Les définitions du beau sont innombrables ; il n'en pouvait être autrement si l'on réfléchit à l'extrême diversité des opinions sur la nature même du plaisir esthétique. Nous citerons les principales dans l'ordre suivant[1] :

Définitions A mystiques,
— B mystiques à tendance morale,
— C sentimentales et vitalistes,
— D à tendances positives,
— E philosophiques,
— F éloquentes.

A. — *Définitions mystiques*[2].

L'identité de l'idée et de la forme (Hegel).
La perfection rendue sensible (Baumgarten).

1. L'ordre de ce classement ne répond pas tant s'en faut à des délimitations bien nettes ; nous savons par exemple que le sentimentalisme et le mysticisme appparaissent presque toujours ensemble. Le caractère prépondérant a servi de point de repère.

2. Le propre des définitions mystiques est d'en appeler à quelque faculté spéciale et d'objectiver le transcendantal comme suprême explication.

La beauté c'est l'esprit. Qu'est-ce donc que l'esprit? S'il est Dieu, n'est-elle pas divine? (Seailles).

La manifestation vraie de l'unité de l'être par des phénomènes finis (les mystiques religieux).

Le beau, c'est le Saint-Esprit, troisième personne d'une trinité composée du vrai, du beau et du bien (les mystiques religieux).

La beauté naît de l'agrément qui est un sentiment confus de la perfection et de l'ordre. Tout ce qui manifeste l'esprit, tout ce qui réalise dans un corps d'images l'harmonie qui est sa loi, contient quelque beauté (Euler).

B. — *Définitions mystiques à tendance morale.*

Le beau est la splendeur du vrai (attribuée à Platon).

Le beau, c'est la vision confuse du parfait (Burke).

Le beau n'est que le bien mis en action (J.-J. Rousseau).

Le beau est le vrai manifesté dans une forme sensible (Lamennais).

Le beau c'est l'idéal moral (Tolstoï).

Le beau c'est vers le bien un sentier radieux (poètes).

C. — *Définitions sentimentales et vitalistes.*

Le beau c'est la liaison des sentiments objectifs avec l'intuition de l'objet esthétique (Volkelt).

Le beau correspond à la projection intuitive de notre moi tout entier dans l'objet (Einfuhlung allemand).

Le beau est une perfection ou une action qui stimule en nous la vie sous ses trois formes à la fois, sensibilité, intelligence et volonté et produit le plaisir par la conscience rapide de cette stimulation générale... L'art est donc la vie concentrée (Guyau).

La beauté est une libre affirmation de la vie sentie dans la contemplation d'un objet, et liée à cette contemplation d'une façon sensible (Lipps).

Le beau esthétique est ce qui provoque le maximum de stimulation avec le minimum de fatigue (Grant-Allen).

La beauté consiste dans la manifestation, la traduction, l'expression vraie de la vie et de ses évolutions au moyen de la matière et de ses attributs, la forme et le mouvement (Vitalisme contemporain).

D. — *Définitions matérialistes et positives.*

Nous appelons *beau* le plaisir et *laid* la douleur exclusivement ou du moins essentiellement et principalement sensoriels. Le beau est donc ce qui nous plaît mais ce qui plaît avant tout et surtout aux sens (Pilo).

Le beau c'est l'agréable, lorsqu'il est produit par les sensations auditives et visuelles seulement (théorie hédoniste mitigée).

Tout plaisir étant esthétique par soi, le beau c'est ce qui fait plaisir (théorie hédoniste intégrale).

« L'excitation esthétique est celle qui se produit quand il y a exercice de certaines facultés en vue d'elles-mêmes, abstraction faite de tout avantage extérieur. » Le beau correspond à cette excitation (Spencer).

Le plaisir esthétique est un plaisir de jeu, ses caractéristiques distinctives sont d'être universel et désintéressé (Spencer, etc.).

E. — *Définitions philosophiques.*

Le beau c'est la parfaite convenance des moyens par rapport au but (Platon).

L'unité et la variété (Leibniz).

La manifestation vraie de l'unité de l'être par des phénomènes finis (Gauckler).

L'harmonie de l'idée et de la forme dans l'expression sensible de l'idée par la forme sans qu'il y ait aucun but d'utilité (A. Pictet).

La loi qui dans sa plus grande liberté et dans ses conclusions les plus essentielles se traduit par un phénomène, produit le beau objectif (Gœthe).

1° Le beau consiste dans l'harmonie entre l'imagination et l'entendement (Kant).

2° La beauté est la forme de la finalité d'un objet en tant qu'elle est perçue sans représentation de fin (Kant).

3° Le beau est ce qui est reconnu sans concept comme l'objet d'une satisfaction nécessaire; ce qui plaît universellement sans concept (Kant).

F. — *Définitions éloquentes.*

Ici la catégorie est inépuisable. Du concept le plus rudimentaire jusqu'à la vision de l'irréel, le domaine de la beauté est immense; il couvre l'organisé et l'inorganisé, l'œuvre obscure de la nature comme ses plus grandioses manifestations. Devant la beauté l'âme s'exalte, elle est attirée vers l'infini par l'image obsédante de l'ordre dans le sublime. L'éloquence s'exerce-t-elle sur un tel sujet qu'il n'est plus de limites à la magnificence et à l'imprécision des termes. Débordant la poésie où il est à sa place, le lyrisme barre la route à l'analyse et le nuage où s'agitent la plupart des systèmes esthétiques ne s'en trouve pas dissipé, bien au contraire.

Voici trois exemples fort abrégés de définitions éloquentes:

« Le beau, c'est le radieux symbole des infinies aspirations de l'humanité, la forme vivante de tout désir, le reflet de la divinité, le degré le plus infini du plaisir ; l'harmonie divine des couleurs et des lignes. »

« La beauté nous révèle le détail infini de l'âme transcendantale ; elle dégage des objets immobiles leurs âmes vivantes et palpitantes et reproduit la vie avec ses nuances. »

« La beauté exprime l'idée que l'homme de génie a puisée dans son amour pour l'humanité, l'art parfait consiste à voir l'âme de la nature et à conserver à cette vision l'indispensable eurythmie universelle. »

Ici deux questions se posent. Pourquoi dans les définitions ci-dessus ces fréquents appels au mysticisme ; excusables autrefois mais à peine compréhensibles dans les définitions modernes et surtout contemporaines ? Que signifie le qualificatif *esthétique* ajouté quelquefois au mot *beau* ? Il existerait donc une beauté qui serait esthétique et une autre qui ne le serait pas !

Certes, la vue des horizons lointains, les profondeurs du ciel étoilé, la contemplation de la parfaite adaptation dans les organismes vivants et l'ordre des lois cosmologiques, l'illusion du surhomme, la sympathie, le sentiment d'une finalité morale, ces causes et d'autres soulèvent la pensée esthétique et la transportent dans l'irréel où, volontiers, elle s'égare et se complaît !

Lorsque pourtant l'on introduit dans le bloc esthétique l'imagination, ce facteur extensible et vagabond, sans en circonscrire auparavant le rôle, la forme et la portée, et d'autre part le sublime qui n'a rien de nécessairement esthétique (et le sentimentalisme

ne saurait éviter ce mélange), la masse ainsi imprégnée de lyrisme poétique et religieux, ne peut être dissociée et résiste à l'analyse. Ajoutez à l'occasion, les rêves désintéressés de l'extase musicale, quelquefois de nature esthétique, mais qu'à raison de leur caractère spécial, il serait nécessaire d'envisager séparément et tenez compte de l'issue commode qu'offre le mystère pour se tirer d'embarras aux tournants difficiles! Grande sera alors la tentation d'invoquer soit le principe exprès et la faculté spéciale, la croyance en un mot, au lieu et place de la raison, et l'on comprend cet abandon aux élans mystiques dans lesquels se confondent le génie de la nature et le génie de l'homme, le sensible et le suprasensible, des facultés spéciales et des intuitions sur l'au delà ; et le besoin pour l'explorateur fatigué d'y trouver un illusoire repos.

Telles sont les causes ou plutôt les excuses de ce recours au transcendantal de la part d'esprits par ailleurs pondérés, pour expliquer le plaisir esthétique, cette chose devenue banale en d'innombrables milieux souvent incrédules et rebelles à l'intervention supra-sensible!

Beauté dans l'usage courant et *sentiment esthétique* sont-ils indissolublement liés, ou bien le beau peut-il exister par lui-même sans plaisir esthétique correspondant. En un mot existe-t-il un beau esthétique et un autre qui ne l'est pas? Telle est la question sur laquelle, de nos jours encore, les avis diffèrent. Hâtons-nous d'ajouter qu'elle n'a pas l'importance que l'on serait tenté de lui accorder. Lorsque le sens d'un mot est douteux, il est indifférent de l'interpréter d'une façon ou d'une autre à condition toutefois de le définir au préalable et de s'accorder sur cette définition.

Dex systèmes sont donc en présence :

1° Le beau est inséparable du sentiment esthétique. Le pur agrément sensible quel qu'il soit, ne saurait procurer le plaisir esthétique et constituer la beauté sauf pour les partisans de la théorie hédoniste intégrale et du néo-vitalisme français dont nous aurons à traiter plus loin. Il en serait également ainsi de toute aperception dans laquelle domine exclusivement la préoccupation utilitaire immédiate. Ainsi pensent les intellectualistes, les disciples de Kant et de l'Einfulhung Allemand, soit la grande majorité des esthéticiens.

Sans doute, pratiquement, *beau* se dit des plaisirs sensibles surtout auditifs et usuels, et signifie quelquefois : sans défaut, bien adapté en vue du service immédiat. Une route bien roulante sera appelée belle. Beau feu d'artifice, beau combat, beau succès, beau joueur, beau champ de bataille ! Dans ces cas et bien d'autres beau est synonyme d'agréable, commode, puissant, vaste, méritoire, etc., etc. [1]. Mais le bon sens populaire n'est pas dupe de ces apparences et distingue fort bien le qualificatif *beau* distribué à tort et à travers de cette même expression employée pour désigner le plaisir délicat et subtil qui réjouit l'esprit et le cœur. La vraie beauté procure à l'âme un bien-être particulier qui seul, à raison de la qualité de ses effets, mérite le premier rang. C'est par une concession bienveillante et

1. Mais, dira-t-on, le beau exprimant un rapport des moyens au but, est aussi, tout au moins, une invite au sentiment esthétique. Sans doute et nous disons, au sens propre, un beau visage, un beau tableau, etc., etc. Mais bien souvent l'idée esthétique, en la supposant présente, reste à l'état embryonnaire, et ce que l'on veut exprimer, c'est la grandeur, la qualité en soi, la commodité, l'agrément, sans égards à ces degrés intermédiaires dont la perception constitue le véritable sentiment esthétique devant la parfaite adaptation.

voulue que l'on accorde au pur plaisir des yeux et des oreilles une valeur esthétique dérivée, c'est aussi comme suite de cette expression hédoniste dont nous aurons à parler dans la suite. En un mot beau hors du sentiment esthétique, qui ne se confond pas avec l'agréable et le sensible, est employé par métaphore.

2° Toute autre est l'opinion des partisans de la théorie hédoniste intégrale et du néo-vitalisme français ; les premiers assimilant au sentiment esthétique tout plaisir sensible sans exception ; les seconds se bornant, dans l'assimilation, aux plaisirs auditifs et usuels. Beau n'est alors jamais ou presque jamais employé par métaphore. Rappelons en effet que les plaisirs intellectuels et moraux, à raison de leur origine cérébrale, peuvent être classés à ce point de vue dans les plaisirs sensibles !

Nous aurons à discuter plus loin les théories hédonistes et néo-vitalistes de la beauté ; mais, dès à présent, de leur inexactitude aujourd'hui reconnue et admise par la presque totalité des esthéticiens il résulte que si l'expression beau n'est pas toujours liée dans le langage courant au sentiment esthétique, toutes les fois qu'elle s'en écarte le sens en est métaphorique et n'a rien de commun avec la beauté vraie. Celle-ci de nature entièrement subjective, comme l'impression de sublime, ne saurait être séparée du sentiment esthétique : hors de là elle n'existe qu'à l'état virtuel. L'intimité de cet accord ne permet pas cependant de définir l'un par l'autre, le sentiment esthétique par la beauté et réciproquement. Mais si, plus tard, l'on en vient à déterminer les caractères essentiels du plaisir esthétique, ses contours et ses limites, un pas aura été fait vers les conditions nécessaires et suffisantes de la beauté. Partant du sentiment esthétique et par des voies moins ardues,

peut-être sera-t-il possible de contempler le sommet de plus près.

Revenons au tableau des définitions. Les unes et les autres résument pour leur auteur ses conceptions personnelles du plaisir esthétique. Les discuter une à une serait impossible et inutile. Mais il n'est pas impossible d'insérer les diverses catégories qui servirent à les classer dans l'un ou l'autre des grands systèmes esthétiques passés ou présents, représentatifs de leurs données fondamentales. Nous voici donc amenés à discuter sommairement et séparément les principales théories esthétiques actuelles, soit vivantes, soit plus ou moins moribondes.

Pour la catégorie morale et mystique, le caractère essentiel se résume en ces mots, *le beau c'est le bien* (théories éthiques).

La catégorie sentimentale et vitaliste a pour expression l'*Einfuhlung Allemand* ou le *néo-vitalisme français.*

La catégorie positive est représentée par deux systèmes bien connus ; l'explication *par le jeu* et la théorie hédoniste en ses diverses modalités ; ajoutons, si l'on veut, *l'empirisme de Fechner.*

La catégorie philosophique trouve son meilleur développement dans l'*explication kantienne* où se rencontrent le sentiment, l'intelligence et l'intuition avec prédominance de l'intellectualité, et dans la théorie purement intellectualiste.

Le beau c'est le bien !

Nous sommes invinciblement portés à les rapprocher, à les confondre. Pourquoi ces affinités ? De cette tendance, de ce besoin de l'esprit les raisons sont multiples.

Voici deux idées générales, deux abstractions indéfiniment extensibles, également indéfinissables [1] ; à cause de cette extension même, très souvent réunies par l'estime et l'admiration des hommes sur le même objet. N'est-il pas naturel que, cédant à l'attraction des semblables, nous en arrivions à les identifier !

Mais ce n'est pas tout :

Le sentiment esthétique devant l'art correspond essentiellement à l'assimilation de pensées, d'émotions exprimées, à la collaboration sympathique avec les efforts convergents, l'intention, le dessin de l'auteur ; et, devant la nature et ses lois adaptées et concordantes, à l'aperception par l'esprit, selon les formes de son exercice, d'un ordre suprême, intelligent et finaliste. Or le summum de l'ordre ne se résume-t-il pas à nos yeux dans le devoir moral que le consentement universel honore et glorifie comme l'expression supérieure de la volonté humaine !

Bientôt alors, dans le nuage mystique où s'estompent les contours, les deux cimes, le beau et le bien, se rapprochent et nous apparaissent confondues en une seule. Ne dit-on pas de la justice, de la charité, de la fidélité au devoir « ce sont là de beaux sentiments » et le langage ainsi, par la métaphore des expressions, consacre l'identité des natures. De tous temps philosophes et moralistes ont placé le beau et le bien sur le même piédestal ; Kant, à la fin de son esthétique, afin de con-

1. Qu'est-ce que le bien ? la raison ? la sagesse ? la justice individuelle et sociale ? le plaisir bien compris ? le bonheur, les vertus parmi lesquelles la magnificence, le talent et la capacité politique ? l'accord de l'intérêt personnel et de l'intérêt général ? la sympathie ? l'extase ? l'accomplissement du devoir ? le désintéressement ? la conservation de l'être ? l'altruisme ? la charité ? l'égoïsme vrai ? etc. (V. Janet et Séailles, *Histoire de la Philosophie.*)

cilier ses plus récentes affirmations avec les « critiques » antérieures en arrive à déployer franchement l'étendard de ce *bien* dans lequel il place le beau en soi, objet par excellence de l'impératif esthétique : Leibniz, Burke, Baumgarten [1], Euler et d'autres non moins illustres érigent en idéal de beauté le parfait ou le bien absolu [2] ; Taine en imposant à l'art, comme but souverain, l'expression du caractère essentiel se range à cette matière de voir et les monistes, de nos jours, offrent à l'adoration de leurs fidèles la trinité du vrai, du beau, et du bien. Voici enfin aux deux extrémités, Plotin (205-279) et Tolstoï, ils pensent et parfois s'expriment de même.

« C'est, dit le roi des mystiques, c'est la présence du bien dans la beauté qui explique l'émotion profonde que nous éprouvons à la contempler, et la vraie beauté est bien plutôt ce quelque chose qui resplendit dans la proportion que la proportion même... Avant de ressentir l'influence du bien l'âme n'éprouve aucun transport devant la beauté, car cette beauté est morte tant qu'elle n'est pas illuminée par le bien. Mais dès qu'elle ressent la douce chaleur du bien, elle prend des forces, elle s'éveille, elle ouvre ses ailes ; tant qu'il y a quelque chose de supérieur à ce qu'elle possède, elle monte entraînée par l'attrait naturel qu'elle a pour celui qui inspire l'amour ; elle s'arrête enfin au bien, parce qu'il n'y a rien au delà. »

Et Tolstoï après avoir proclamé en termes obscurs

1. Le beau d'après Leibniz, Baumgarten, etc... est la vision confuse du parfait.

2. Le parfait est relatif, selon le point de vue considéré. C'est là ce que n'admettent pas certains esthéticiens moralistes. Pour eux, en dehors de l'ordre moral absolu, il n'est rien de bien, rien de beau.

l'unité fondamentale du beau et du bien conclut[1] : « L'art est donc l'organe moral de la vie humaine, car il n'y a d'intéressant que le sentiment religieux » et plus loin, « apprécier une œuvre d'art selon sa beauté est en somme aussi étrange que de juger de la fertilité d'une terre d'après la beauté du site ». De telles exagérations n'ont aujourd'hui qu'un intérêt historique et la théorie du caractère essentiel, ne compte plus guère de partisans. Que l'idée dominante dans l'œuvre d'art soit morale, c'est bien ; que dans le cas contraire, l'œuvre soit à cause de cela en opposition avec « le rythme et la prosodie universelle » c'est possible ; nous savons qu'elle peut cependant éveiller au plus haut degré le sentiment esthétique : certains artistes contemporains ont entrepris non sans succès, de nous faire sympathiser avec les insociables, les déséquilibrés, les « névropathes, les fous, les délinquants[2] ». Remontant en arrière, nous voyons qu'aux xve et xvie siècles, la femme de beauté accomplie devait être en France et en Italie « blonde, pâle, frêle, gracile, sans poitrine ni hanches[3] », idéal en rapport avec le sentimentalisme chevaleresque de l'époque ; plus tard, à la Renaissance, le sensualisme utilitaire prenant le dessus, le type parfait change et se résume en ces mots « pleine de chair, *plena di carne* ». D'incomparables chefs-d'œuvre ont consacré aussi bien les exagérations sensuelles de la Renaissance que le type chétif et laid du siècle précédent[4].

1. Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?* cité par Lalo ; le sentiment esthétique.
2. Fiérens-Gevaert, *Essai sur l'art contemporain.*
3. Rodoconachi, *La femme italienne.*
4. La Vénus de Boticelli, l'un des chefs-d'œuvre du xve siècle, est intéressante à ce point de vue. L'artiste ayant à choisir entre les trois « fins » classiques de la femme, santé, maternité, grâce, a préféré la

Que de fois il nous arrive, dans l'aperception esthétique[1] de la nature vivante de substituer aux considérations « d'adaptation parfaite », un ordre particulier en opposition avec ce que l'on pourrait appeler l'ordre en soi. Il suffit en un mot pour le sentiment esthétique que la perfection soit non dans l'idée dominante, mais dans l'expression, et dans ce cas le divorce entre le beau et le bien se développe éventuellement jusqu'à l'extrême.

A quelques points de vue spécialisés la définition, *le beau c'est le bien,* n'est pas sans vérité.

« Vivre d'une vie pleine et forte, dit Guyau[2], est déjà esthétique ; vivre d'une vie intellectuelle et morale, telle est la beauté portée à son maximum, telle est aussi la jouissance suprême ». La première affirmation répond

grâce séduisante selon les goûts du temps ; cet idéal l'emporte au détriment de tout autre. Et comme la grâce possède un charme tout particulier chez certains malades, il peint, sciemment ou non, une phtisique. Par comparaison avec les formes normales de la beauté féminine, son chef-d'œuvre révèle une à une les tares symptomatiques de cette maladie. Il est d'ailleurs avéré que la jeune fille qui servit de modèle à l'illustre peintre mourut à 23 ans.

1. Le sens du mot *aperception* introduit par Wundt dans le langage philosophique (après Leibniz cependant) est loin d'être clair ; d'autant plus que l'éminent philosophe a plusieurs fois changé d'opinion à ce sujet. Ne va-t-il pas jusqu'à distinguer l'*aperception active* d'une *aperception passive* qui serait alors inférieure à l'attention spontanée où subsiste la pensée, et se rapprocherait de l'attention animale où prédomine la ogique des images ! D'autres fois l'aperception correspondrait à l'attention escortée de sentiments ? S'il faut choisir nous dirons que l'aperceptien, d'après Wundt, est plus qu'un maximum d'attention, elle est dissociative en ce qu'elle isole le sujet ; elle est active en ce qu'elle l'encadre de jugements autonomes et volontaires. Tout cela ressemble étrangement à la perception ! Nous irons donc plus loin. *L'aperception* sera « *la perception d'un objet ou d'un ensemble, orientée tout entière dans un sens et vers un but déterminé.* » L'expression *aperception* revenant souvent dans la suite de cet ouvrage il a paru utile d'en fixer dès à présent le sens et la portée.

2. Les problèmes de l'esthétique contemporaine.

au vitalisme que nous examinerons plus loin ; la seconde nous apprend que l'unité d'une vie morale offre à celui qui la contemple l'expression supérieure de l'intelligence et de la volonté collaborant ensemble vers une fin ordonnée. Conscient du mérite réalisé, exalté par la sympathie, dans un élan de poésie religieuse, notre esprit se prosterne et l'ordre moral nous apparaît comme la sublime, comme l'unique objectivation de la beauté en soi.

Le mysticisme de Plotin cède aujourd'hui la place à un mélange d'imagination, d'intuition, de projection psychique ; sentimentalisme obscur dans lequel intervient une faculté spéciale irréductible et rebelle à toute analyse. Telle est l'esthétique nouvelle dominant en Allemagne sous le nom d'*Einfuhlung*[1]. On y admet une projection immédiate, instantanée, sympathique du moi dans l'objet ; ce moi le suit et le précède, l'entoure et le pénètre. L'Einfuhlung consiste donc à « sentir la vie intérieure de la volonté qui s'exprime à l'extérieur ». Il est la fusion des états affectifs spiritualisés. Notre personnalité tout entière est ainsi absorbée et réfléchie; sous forme d'imitation intérieure, elle se répand au dehors avec le sens de l'irréalité[2].

1. L'Einfuhlung s'inspire étrangement de l'esthétique de Guyau complétée par ses successeurs. Dans les écrits de Lotze, Lipps, Volkelt, ses promoteurs, nous retrouvons les pensées, les phrases même, presque mot pour mot du néo-vitalisme français. Les esthétiques de Kant et de Shopenhauer paraissent au contraire démodées en leur pays d'origine. Démodés également les systèmes idéalistes de Hegel, Shelling, le formalisme de Herlart, et jusqu'aux théories de Zeisig dont il sera question plus loin.

2. D'après Basch le nombre des ouvrages sur l'Esthétique parus en Allemagne pendant les trente dernières années est terrifiant. Le logicisme, l'idéalisme, l'empirisme et le formalisme prédominent tour à tour, mais la tendance dominante est le sentimentalisme mystique

Le laid alors se définira « l'objectivation du sentiment de la négation de moi-même ; il est le sentiment de l'homme qui vit et qui objective une négation de la vie (Lipps) ».

Le plaisir esthétique des formes est expliqué de la façon suivante[1] :

« Toutes ces formes n'ont de valeur qu'en tant qu'elles sont les modes d'apparition de cette connexion, de ces processus, de cette force vive, de ce rythme dans le cours des phénomènes divers ; modes d'apparition que, ce qu'il y a de suprême et d'absolu, c'est-à-dire le bien, s'efforce de produire dans le monde des phénomènes, en vue de sa propre réalisation ».

« Mais un plaisir absolu les accompagne en notre esprit, parce que nous découvrons en elles ce bien suprême qui est notre propre fin, non pas réalisé dans toute sa valeur mais en tant que principe directeur de toute activité... L'équilibre, la symétrie, la permanence dans le développement successif (nous plaisent) non seulement parce que les relations sont formelles, mais parce que nous sentons que ce sont les mêmes dispositions formelles qui imposeraient universellement à ce monde (dans lequel le bien règnerait sans discussion) la bienveillance, la justice, la persévérance, l'équité, c'est-à-dire les modes particuliers au bien (Lotze). »

N'est-ce pas là en termes inutilement obscurs un retour à l'objectivation dans le bien de la beauté absolue?

Au lieu de formes s'agit-il de sons, le mysticisme s'accentue. Voici quelques passages empruntés à Lipps,

(Basch, *La philosophie allemande au* XIXe *siècle ;* — Lalo, *Les Sentiments esthétiques* ; — A. Matagrin, *Essais sur l'Esthétique de Lotze*, etc.).

1. Les sensations organiques ou autres n'entrent pas dans l'Einfuhlung allemand à titre d'éléments esthétiques ; elles sont causes occasionnelles ou adjuvantes, et c'est tout.

Lotze, Volkelt, les grands prêtres de la nouvelle doctrine.

« *Des sons consonants* sont ceux que relie un rythme identique. Si au *do* correspond 200, au *sol* 300 vibrations par seconde, il y a un élément commun qui les unit, le rythme 100, la succession régulière de 100 éléments par seconde[1]... Les sons nous renseignent sur la mollesse et la dureté de l'essence externe des choses, pour l'expression desquelles les propriétés physiques que nous appelons du même nom, ne sont que des moyens préparatoires (Lotze) ».

« *La mesure,* si elle est telle que les sons principaux de la mélodie coïncident avec les temps forts, rend sensible (en un sens favorable) la subordination et la confiance eu égard à l'ordre universel du monde (marche) ; en un sens défavorable, l'abandon à la routine dans un sens particulier (danse) (Lotze). *L'harmonie* est un chatouillement de l'âme qui est produit par ce fait que les rapports de sons constituent des formes d'apparition nécessaires au bien absolu pour sa réalisation (Lotze)[2]. »

Quant aux explications ultra-métaphysiques du *plaisir musical,* par la volonté, telle que les propose Shopenhauer ; ce n'est pas le moment d'en parler ; nous y reviendrons dans un chapitre spécial.

L'Einfuhlung est-il sollicité par le *beau dans la nature* que va-t-il se passer ?

« Nous ne pénétrons pas seulement les sentiments de vie de ce qui nous est analogue en espèce et en

1. Leibniz attribuait à un calcul mental intuitif le plaisir des accords (V. p. 229 et suiv.).

2. On retrouve en ces divagations comme un écho de Shopenhauer dissertant sur la musique.

essence, comme le vol joyeux des oiseaux ou la gracieuse souplesse de la gazelle, nous ne réduisons pas seulement, jusqu'à leur minimum les tentacules de notre esprit pour participer au rêve de l'existence étroitement limitée d'un coquillage, et pour partager la monotone volupté qu'il éprouve à entr'ouvrir et à refermer ses valves ; nous ne nous étendons et nous ne nous dilatons pas seulement avec les souples formes de l'arbre dont les branches délicates semblent comme animées de la joie de planer et de s'incliner gracieusement ; mais avec une mystérieuse force d'interprétation qui peut se passer de tout souvenir précis de notre propre configuration, nous sommes capables de concevoir même les formes les plus étrangères à nous-mêmes, telles que les formes d'une courbe, d'un polygone régulier, d'une simple distribution symétrique des points, comme une sorte d'organisation ou de théâtre, où il nous apparaît comme un bonheur caractéristique de nous mouvoir avec des formes innomées (Lotze) ».

Que le sentiment esthétique devant la nature s'accompagne quelquefois d'un engouement mystique à base d'admiration, de reconnaissance, de plaisir sensible, de confraternité d'origine, d'impression de sublime on l'accordera. Que cet engouement nous exalte éventuellement jusqu'à la sympathie envers le créateur et une sorte d'identification avec l'objet, les sentiments, les émotions qu'il exprime, c'est possible. Mais l'erreur est de placer le sentiment esthétique dans l'exaltation intuitive de ce genre, dans ce bloc hétérogène et confus, au lieu de l'isoler, de le considérer en lui-même, séparé de sa gangue, au milieu de ce cortège d'accessoires qui l'accaparent et le défigurent.

S'agit-il d'un acrobate le plaisir esthétique consiste,

selon Lipps, « en ce que je vis des états intérieurs analogues aux siens ; je les vis doublement en lui, en moi ; c'est une identification !.... Il (le plaisir esthétique) consiste dans la personnalité que je vis dans l'objet perçu avec lequel j'identifie mes états affectifs[1] ».

Encore ici on admettra que la forme et le mouvement des objets s'accompagnent chez le spectateur de mouvements réels ou ébauchés : que par là s'accentue l'impression ressentie ; mais à quoi bon, lorsque l'on invoque le facteur imagination sentiment, à quoi bon cet enchevêtrement d'intuitions compliquées, pour en appeler, en fin de compte, tout simplement à la sympathie !

Lipps, successeur de Lotze et maître incontesté de l'esthétique allemande, en un grand nombre de passages, professe un mysticisme qui ne le cède en rien à celui de ses prédécesseurs. Ne va-t-il pas jusqu'à exiger, pour l'aperception esthétique « un mystérieux organe de notre vie intérieure » dont il serait « l'activité synthétisatrice, médiatrice et créatrice », soit, en un mot, l'intervention d'une faculté spéciale irréductible et métaphysiquement innée[2] ».

Les grands côtés de la philosophie allemande n'empêcheront pas de reconnaître que depuis l'époque kantienne, Fichte, Shelling, Hegel, plus récemment Shopenhauer[3], Hartmann et bien d'autres chefs de file

1. Voir pages 144 et suiv.

2. Contestable au point de vue philosophique l'esthétique de Lipps contient des études empiriques du plus grand intérêt. L'éminent observateur distingue 500 formes fondamentales d'architecture. Les couleurs-les sons, le rythme poétique et le rythme musical ont été soumis à des enquêtes du même genre (V. Basch, *L'Esthétique allemande contemporaine*).

3. Le sentiment esthétique d'après Shopenhauer vient, soit de l'arrêt du vouloir-vivre dans la contemplation, soit de l'intuition de l'idée, lorsque celle-ci se présente comme intense objectivation du vouloir vivre, ce

n'ont pas craint d'étayer leurs systèmes d'arguments métaphysiques, parfois élevés, mais que l'on ne saurait accepter, sans protestation dans les pays de sens rassis. Le goût du transcendant est à l'aise en esthétique et nous assistons à ce spectacle curieux qu'il s'y prolonge et dure encore, comme s'il n'était pas possible de déterminer une chose aussi banale, aussi populaire, en France du moins, que le plaisir esthétique, en se maintenant à l'intérieur du circuit humain sans aller au delà, sans en appeler à d'obscurs processus difficiles à comprendre et que rien ne justifie.

En résumé l'Einfuhlung Allemand avec ses projections sympathiques[1], les subtilités d'une compénétration réciproque grâce au pouvoir intuitif d'une faculté mystique, se réduit (et nous insisterons plus loin sur ce point) à des opérations normales d'intelligence, d'imitation, d'association, d'idées de sentiments et d'imagination. Tout cela est fort naturel et ne mérite à aucun

qui est le cas par exemple lorsqu'il s'agit d'un être vivant et à plus forte raison de l'homme ! L'illustre philosophe a construit sur ces bases une esthétique de haute fantaisie. Du style, du brio, de subtiles remarques, d'impressionnantes images, certes nous les trouvons en abondance, mais aussi, des contradictions sans nombre, et par-dessus tout un mysticisme transcendant, continu, aussi enfantin qu'insupportable.

1. La sympathie comporte trois stades ; le stade synergique dans lequel les mouvements, les attitudes sont inconsciemment imitées ; le stade synesthésique dans lequel par contagion, nous subissons les affections qui existent chez les autres, peur, joie, chagrin ; le stade intellectuel enfin ouvre la porte à l'intelligence ; il s'établit entre nous et autrui l'accord des sentiments et des actes. Il y aurait donc quelques réserves à faire sur l'emploi du mot sympathie lorsque l'homme n'est pas objectivement en cause. Nul *accord* de sentiments n'est possible dans ces conditions, et la sympathie, alors simple fruit d'imagination, diffère essentiellement de la sympathie vraie. Il paraîtra exagéré de nous placer en rapport de sympathie esthétique avec les étoiles de mer et les végétaux ! Nombreux sont d'ailleurs les cas devant la nature inorganisée et organisée, surtout en repos où la suggestion sympathique est inexistante (v. p. 126, 268 et suiv.).

degré l'auréole du mystère. Serré de près, l'Einfuhlung s'enveloppe de nuages dans lesquels il s'égare ; d'ailleurs trop de clarté ne conviendrait pas au goût de ses disciples [1].

Bien avant les travaux de Lipps, Basch avait inauguré et exposé en France son néo-vitalisme sentimental. Le système français, très cohérent et très complet, se distingue de la copie étrangère par les points suivants :

Il ne fait appel à aucune faculté spéciale d'intuition, et par là, du moins en principe, tout mysticisme se trouve écarté [2].

Il ajoute heureusement à ces mots *projection sympathique* du moi, le qualificatif *symbolique* qui résume et fait bien comprendre le caractère propre et la portée de l'opération.

Enfin il range parmi les éléments constitutifs du plaisir esthétique les agréments sensibles de l'œil et de l'oreille. Sur ce point la théorie intellectualiste nous sépare de l'auteur. A vrai dire l'on ne comprend pas ce privilège accordé à la vue et à l'ouïe, de préférence aux autres sens ; tous ou aucun à notre avis. Le rôle adjuvant, stimulant des plaisirs sensibles est au contraire parfaitement naturel. On admettra certes avec Basch que tout ce qui est agréable n'est pas pour cela esthétique ; par contre il n'est pas sûr que l'agrément prédomine toujours pendant la contemplation estheti-

1. Pour une critique détaillée de l'Einfuhlung consulter l'intéressant ouvrage de C. Lalo, *Le Sentiment esthétique*, auquel nous empruntons largement pour tout ce qui concerne l'Esthétique allemande contemporaine.

2. L'éminent esthéticien français se laisse pourtant entraîner, lorsqu'il traite des sons et des couleurs à des considérations poético-mystiques que ne désavoueraient pas ses imitateurs allemands. (V. *Essai sur l'Esthétique* de Kant, p. 300 et suiv.)

que. Certains aspects, certaines laideurs seront éventuellement du plus grand intérêt esthétique quoique à ce point désagréables à regarder qu'il se livre un incessant combat entre l'impression pénible et le plaisir de la sensibilité intellectuelle. On citerait aisément des exemples dans l'art ou la nature et telles écoles réalistes, célèbres par la beauté de leurs œuvres, se spécialisent dans ce genre. Le plaisir des yeux, sensible ou par représentation, subordonné évidemment à celui de l'intelligence dans l'aperception esthétique visuelle, tantôt l'emporte cependant ou à peu près, tantôt n'occupe qu'un rang inférieur ou manque complètement : il est utile mais non indispensable dans tous les cas. Il n'en est pas de même pour l'ouïe en musique ; la concentration de l'attention sur le sens auditif ne le supporterait pas. Le plaisir sensible joue ici un tel rôle qu'à lui seul, parfois, sous l'influence d'un tonus émotif d'origine physiologique vulgaire, il devient prépondérant. Le sentiment esthétique, s'il existe alors, prend un aspect particulier sur lequel nous aurons l'occasion de revenir dans un autre chapitre.

En résumé le sentiment esthétique d'après le néo-vitalisme français serait un composé de plaisirs sensibles, de jouissances intellectuelles et de sympathie ; celle-ci comprenant dans son acception métaphorique et réelle la plus large, tous les plaisirs associés[1]. L'Einfuhlung par contre écarte comme inesthétiques les plaisirs sensibles, mais admet dans l'intuition

1. D'après M. Lalo (*op. cit.*). Le sentiment esthétique ne serait qu'une synthèse de trois sentiments en soi inférieurs : celui du jeu, de l'harmonie, d'une supériorité, et ne prendrait le caractère esthétique que par la fusion de ces éléments dans le creuset des règles et préférences du moment ; il ne saurait y avoir plaisir esthétique sans une aperception fondée sur les goûts et la technique régnantes. Peut-être resterait-il à

esthétique une faculté spéciale d'ordre métaphysique.

Si l'on demande soit à l'opinion courante, soit au bon sens, soit au dictionnaire qu'est-ce que la beauté ? De quoi se compose-t-elle ? la réponse sera qu'elle a pour éléments l'unité, la variété, l'ordre et l'éclat.

L'unité faisant double emploi avec l'ordre, restent la variété, l'ordre et l'éclat. L'éclat correspond à cet accessoire à peu près indispensable, le plaisir des yeux et des oreilles ; l'ordre au sentiment esthétique à base de réalisation finaliste et de parfaite adaptation ; la variété à l'expression simple, surtout à l'expression hédoniste et quelquefois, au sublime. La définition populaire résume donc en termes simples les valeurs esthétiques et sensibles confusément perçues comme éléments de la beauté, y compris le sublime qui cependant n'a rien d'esthétique en soi ; elle résume à défaut d'analyse l'impression de surface, incomplète sans doute mais comme il arrive souvent vraie dans ses caractères essentiels. Tout au moins ne s'égare-t-elle pas en de prétentieuses subtilités où domine un mysticisme digne du moyen âge.

préciser la nature en soi du plaisir esthétique. La sociologie réglemente les moyens, dans l'art, mais ne va pas au delà.

CHAPITRE II

LE BEAU (*Suite.*)

En suivant l'ordre des définitions adopté plus haut, que l'on pourrait appeler l'ordre des contrastes, nous touchons aux deux grandes théories positives *du jeu* et *du plaisir*.

De la première, l'on peut dire que réduite à ses parties raisonnables elle n'est d'aucun secours, et que developpée à l'excès comme il advint dans la suite, elle est évidemment fausse. Spencer prétend l'avoir découverte par hasard ; il est infiniment probable qu'elle lui fut suggérée par les définitions esthétiques kantiennes du beau, dont il sera question plus loin.

« L'art, dit le philosophie de l'évolution, est un jeu, parce qu'il est, comme le jeu, essentiellement désintéressé[1]. » Le plaisir esthétique est donc un plaisir de jeu ; et c'est là son caractère nécessaire et suffisant. D'où les aphorismes : « L'excitation esthétique est celle qui se produit quand il y a exercice de certaines facultés en vue d'elles-mêmes, abstraction faite de tout avantage extérieur » et « la conscience esthétique est celle dont

1. L'aphorisme est discutable. Est-il certain que le jeu soit désintéressé ? Le jeu désintéressé, dit Karl Groos, faisant sienne une observation de Souriau, « c'est à ne plus savoir ce que parler veut dire ! »

les actions elles-mêmes, abstraction faite de leur utilité, forment l'objet. »

« Le jeu, dit M. Ribot, est un genre dont l'activité esthétique n'est qu'une espèce. » Réduite à ces termes simples et clairs la définition peut être acceptée. Que le plaisir esthétique en soi ne soit lié à aucun intérêt matériel on l'accorde, mais ce premier degré d'élimination ne l'explique ni ne le délimite.

On va plus loin. Il ne suffit pas que l'activité esthétique soit désintéressée, encore faut-il qu'elle ne tienne ni de près ni de loin à aucune considération utilitaire. Lorsque celles-ci entrent en jeu, même à titre accessoire, il n'y aurait plus de plaisir esthétique. Un monument utile, les halles centrales par exemple, une gare, ne sauraient éveiller le sentiment esthétique parce que en leur appréciation le point de vue utilité ne peut être négligé !

De telles exagérations se réfutent d'elles-mêmes. Le beau dans la nature organisée n'a-t-il pas pour expression, en général, la parfaite adaptation de formes en vue de l'emploi ? L'idée utilitaire, consciente ou non, est ici la raison d'être, le fondement du plaisir esthétique.

Que dire de l'architecture ? « L'art (en architecture), dit Violet le Duc, c'est l'expression sensible, l'apparence pour tous d'un besoin satisfait... » « Rien n'est plus répugnant dans l'architecture que l'illogisme des formes détournées de leur destination et de leur signification réelle pour simuler des ornements qui ne sont en réalité que des déguisements[1]. »

S'agit-il de la nature inorganisée du paysage, la théo-

1. Cité par Veron, *L'Esthétique*.

rie du jeu conduit à des résultats effarants. On accorde l'utilité, sinon la finalité des lois naturelles et cependant n'existe-t-il pas un langage « des champs et des forêts » qui, précisément, grâce à l'idée d'ordre et de fin (et éventuellement pour d'autres causes), éveille au plus haut degré le sentiment esthétique ? Que devient alors la théorie du jeu ? Les uns alors, pour expliquer le plaisir esthétique, invoquent « le réveil obscur et inconscient des sentiments éprouvés à l'époque préhistorique[1] » ; les autres, avec M. Ribot, « parlent d'une extension croissante de sympathie qui part de l'homme pour aboutir au monde entier. » L'éminent philosophe en appelle à l'humour pour sauver l'esthétique de la nature compromise par ses théories. Plus franchement Chaignet[2] admet que « la nature n'a rien de ce qui constitue la beauté, car tout dans la nature a un but sérieux, or ce but utile ne permet plus de la considérer comme un objet de contemplation esthétique. »

Vraie d'un côté, fausse sous beaucoup de rapports, en tous cas insuffisante et incomplète, la théorie spencérienne fut un temps à la mode ; elle paraît aujourd'hui délaissée, tout au moins comme explication totale. Guyau et Bray l'ont excellemment critiquée[3]. N'insistons pas.

Tout plaisir sans exception, sensible, affectif ou intellectuel possède le caractère esthétique, telle est en deux mots la théorie hédoniste. Le beau est ce qui plaît, surtout ce qui plaît aux sens, l'intelligence n'intervenant

1. V. Serge, *Psychologie physiologique*.
2. Chaignet. *Principes de la science du Beau*, cité par Bray (du Beau).
3. V. Bray, *op. cit.* ; Guyau, *Les problèmes de l'Esthétique contemporaine*.

que par le rôle étroit qu'elle tient dans la sensation.

Seraient donc esthétiques les plaisirs du boire et du manger, du toucher, de l'odorat, au même titre que les plaisirs affectifs et intellectuels ; le plaisir que l'on éprouve à l'audition d'une symphonie ou devant un tableau de maître, au même titre que la jouissance d'un gourmet dégustant une douzaine d'huîtres ; c'est ainsi que l'on en vient à parler de l'esthétique d'un parfum ou de l'esthétique d'un dîner.

La réaction contre de si évidentes exagérations s'est manifestée par des restrictions au sens de ces mots « tout plaisir ». L'on appellera esthétiques les seuls plaisirs de l'œil et de l'oreille, représentatifs et désintéressés. Ils sont d'ailleurs plus intenses. Les mouvements internes et périphériques, imitation comprise, n'entrent-ils pas en collaboration avec les sensations visuelles et auditives au point d'accentuer leur vigueur et leur portée? Sous d'autres rapports les sens, dits supérieurs, occupent un rang privilégié. Ils perçoivent à distance ; les autres par contact. Ils sont à excitation intermittente, condition favorable à l'acuité des sensations correspondantes. Seuls, ils s'affranchissent, presque complètement, des oppositions et contraires « du plaisir et de la douleur[1] ». En d'autres termes les variations de sensations provoquées par l'œil ou l'oreille ne sont pas liées exclusivement au plaisir et à la douleur mais tiennent aussi à des causes plus compliquées, qui sont elles-mêmes productrices du sentiment esthétique. L'odeur par exemple est agréable ou désagréable d'après son action physiologique sur la membrane olfactive, le plaisir ou le déplaisir de l'œil ou

1. Wundt, *Psychologie*.

de l'oreille dépendent au contraire d'autres facteurs adhérents tels que réflexes de tous genres, idées et sentiments associés, sympathie, suggestions des contrastes, de l'harmonie imitative, du rythme, des troubles émotifs, du chant intérieur, etc., etc. Une note fausse nous est pénible dans une audition musicale alors qu'isolée, en soi elle nous laisse indifférents[1] !

On ajoute que les associations supérieures excitent, plus que les autres, l'imagination créatrice; que les sens inférieurs sont principalement des instruments de défense et se rapportent au fonctionnement normal de l'organisme. L'œil et l'oreille nous mettent en rapport avec le monde éloigné et permettent cette extériorisation de la connaissance essentielle à l'aperception esthétique.

En résumé considère-t-on selon la théorie hédoniste intégrale que tout plaisir *sans exception* est esthétique, qu'il n'existe à ce point de vue aucune différence entre les organes inférieurs et les supérieurs ; l'absurdité des conclusions nous arrête. Sépare-t-on au contraire les organes en deux classes sous prétexte des réactions sentimentales et intellectuelles qui accompagnent les sensations visuelles et auditives, et non les autres, que le pivot de la théorie hédoniste se trouve entièrement déplacé. Ce n'est plus la sensation qui est esthétique c'est aussi et surtout le plaisir associé à l'interprétation, à l'imagination, aux souvenirs, aux sentiments sug-

1. L'interprétation va plus loin que la pure impression physiologique, que la sensation même ; elle est acte d'intelligence, et l'une des formes caractérisée de l'aperception esthétique musicale ; d'ailleurs en tant qu'imaginative elle n'est pas le monopole des sensations visuelles et auditives, ainsi que l'insinue Wundt ; bien au contraire une odeur, un parfum sont au plus haut degré suggestifs de souvenirs et d'imagination.

gérés. De là une confusion dont nous retrouvons maints exemples, dans la suite, entre le plaisir de la pure sensation et celui des éléments associés, considérés l'un et l'autre comme facteurs esthétiques équivalents, confusion dont le moindre défaut est d'engendrer un bloc esthétique, sans contours précis, rebelle à l'analyse, et par là relevant, en dernier lieu, de l'intuition spéciale !

Prenons un exemple :

« Tout plaisir, dit Guyau[1], peut devenir esthétique en acquérant un certain degré d'intensité, de retentissement dans la conscience et ce retentissement correspond à la troisième et dernière phase de la sensation. Dans la première il se produit un choc, l'organe intéressé entre en contact avec la cause extérieure, dans la seconde l'impression se change en sensation de plaisir ou de douleur, dans la troisième enfin, subordonnée à une certaine durée dans la sensation celle-ci se diffuse dans le système nerveux à la façon d'une onde, éveille par association ou suggestion une foule de pensées et de sentiments complémentaires et envahit la conscience entière. » L'émotion esthétique consiste alors dans un élargissement, une sorte de résonance de la sensation à travers tout notre être et surtout notre intelligence et notre volonté. De là cette définition du beau : « Une perception ou une action qui stimule en nous la vie sous ses trois formes, sensibilité, intelligence, volonté et produit le plaisir par la conscience rapide de cette stimulation générale. »

Et l'on en vient, sur ce terrain, à qualifier d'esthétique le plaisir de boire un verre de lait dans la monta-

1. V. Guyau, *op. cit.*

gne! nous touchons ici à ce vitalisme (c'est ainsi que l'on a qualifié l'esthétique de Guyau), qui, ensuite, étendu et perfectionné par les esthéticiens français, est à l'origine de l'Einfuhlung Allemand. Le sentimentalisme y domine et nous sommes loin de la théorie hedoniste telle que la définissent ses fondateurs! Aussi bien, laissant de côté de subtiles différences entre telle ou telle sensation, revenons à la théorie hedoniste intégrale, dans sa définition première: « Tout plaisir et surtout le plaisir sensible est esthétique. »

Comme telle la théorie hedoniste est-elle réfutable? Evidemment non.

« Les définitions, dit Marcotte, ne sauraient être fausses lorsqu'on use du mot « j'appelle », mais le nom peut être donné mal à propos, comme si on appelait ellipse ce qu'il faut appeler parabole, et même, quand les choses ont des noms communs et en usage, il ne faut pas témérairement les changer ni donner aux noms une autre signification que celle qui est en usage. »

Il est donc permis, dans les cas douteux d'opter pour une définition et de la prendre comme point de départ, et plus loin, en supposant le problème résolu dans le sens d'une interprétation intellectualiste du sentiment esthétique, nous recourrons à quelque procédé de ce genre; toutefois, ce droit de classer n'importe quoi sous une rubrique quelconque, il n'est pas licite d'en user à l'encontre des habitudes régnantes ou du sens commun. Le sentiment esthétique étant un plaisir, il n'y a rien de choquant, à priori, dans cette affirmation « j'appelle esthétiques tous les plaisirs ». Mais ensuite, considère-t-on les conséquences, le mot « esthéti-

1. V. Guyau, *op. cit.*

que », ainsi détourné de son usage habituel, on arrive à sanctionner des assimilations impossibles, des rapprochements contradictoires, par exemple entre la jouissance intellectuelle que ressent l'amateur devant une madone de Raphaël et les plus vulgaires sensations gustatives. La licorne et la limace sont attelées au même char ! Si donc nous acceptons la définition hedoniste, cherchons soit un *affixe* au mot beauté, soit une expression nouvelle apte à désigner l'ensemble de ces plaisirs raffinés, supérieurs, que les esprits cultivés apprécient par-dessus tout et appellent esthétiques ; et alors, ce mot trouvé, tout sera à recommencer.

Le sens populaire, qui, dans ce pays, sait apprécier la beauté, confère aux mots, dans cet ordre d'idées, une signification qu'il n'y a pas lieu d'abandonner sans de solides raisons. Un paysage sera joli, agréable, riant, lorsqu'il plaît par la symétrie, les proportions, le coloris, l'éclairage ; la beauté se dit au contraire d'agréments plus intellectuels, plus profonds, plus élevés. Seront également jolis, agréables, une bouche, un nez, un menton s'ils plaisent isolément dans leur milieu, par la forme et les proportions. Dans les mêmes conditions on dira de *beaux* yeux, parce que l'œil nous apparaît comme l'expression vivante, le miroir de l'âme. De la figure où se lisent l'énergie, le courage, la bonté, on dira qu'elle est *belle* ; l'expression *beauté* sera encore à sa place lorsque la parfaite adaptation nous apparaît comme le reflet d'une intelligence supérieure ; une odeur est bonne ou mauvaise, elle n'est pas belle ou laide. Un bel âge, un beau climat sont des expressions courantes, mais que beauté soit ici synonyme d'agrément sans arrière-pensée esthétique, personne ne le contestera.

En résumé la théorie hedoniste intégrale est irréfutable mais ne sert à rien ; la théorie mitigée aboutit au vitalisme et finalement à quelque synthèse confuse, dont l'Einfuhlung contemporain sera la dernière expression.

De toutes les définitions philosophiques du beau celles de Kant passent pour les plus complètes, non que tous les points en soient bons, loin de là, mais on y trouve décrites de main de maître par « l'harmonie de l'imagination et de l'entendement[1] », les causes du sentiment esthétique *vague,* tel qu'il se manifeste, par exemple, devant la nature organisée en général ou devant l'ensemble des lois biologiques et cosmologiques. Les bases que le philosophe a posées dans cette formule, dégagées de la faculté spéciale, de l'universalité et du désintéressement, de ces conditions artificielles en un mot qu'imposaient les exigences du système, restent intangibles. Mais entrons dans quelques détails.

Lorsque, vers la fin de sa vie, Kant aborda le sentiment esthétique, ses critiques antérieures l'enfermaient par avance dans un cadre rigide dont il ne pouvait s'évader. Les catégories et l'impératif moral une fois posés, l'analogie voulait que le jugement esthétique fut également synthétique à priori et rattaché à quelque mode spécial de l'intelligence. D'où la nécessité d'admettre une sorte d'intuition sui generis, où la finalité touchait à la causalité, et de l'appeler du nom nou-

1. Par ces mots « harmonie de l'imagination et de l'entendement » nous devons comprendre le parfait accord entre ce que nous apercevons dans le monde extérieur et les lois de notre entendement ; l'ordre des phénomènes traduisant la logique de notre esprit ; en un mot la perception objective de la cause-finalité, catégorie fondamentale de l'entendement.

veau de « jugement réfléchissant ». Tel est le point de départ, mais bientôt les conséquences, imprévisibles, troubleront l'ordonnance et conduiront à d'inextricables difficultés. On ne peut concevoir l'exercice de la faculté esthétique, principe législatif à priori, sans universalité et par conséquent, sans désintéressement. D'autre part l'objet même du jugement esthétique n'est autre chose, d'après Kant, que l'ordre ou plutôt la cause finalité. Mais il n'est pas de fin sans objet, et là-dessus, évidemment, les appréciations diffèrent. C'est alors, afin de maintenir l'universalité du « jugement réfléchissant » que le philosophe imagine le concept d'une « finalité sans fin ». Ici la contradiction des termes est flagrante, insoluble. Si le concept est inacceptable devant la beauté vague, à plus forte raison, la jugera-t-on ainsi devant la beauté adhérente, dans l'art et la nature, alors que la fin est toujours à quelque degré objet de perception. C'est alors, en désespoir de cause que, pour sauver quand même l'universalité, l'esthétique kantienne en arrive à ressusciter l'impératif moral ou plutôt sa contre-partie, sous forme d'un impératif esthétique correspondant à la beauté morale ou beauté absolue.

On excusera ces arides développements, mais ils sont ici nécessaires afin de fixer ce qui est à retenir dans l'esthétique de Kant. Nous pouvons, mettant de côté les hypothèses systématiques et mystiques qui furent dans la suite obligatoirement surajoutées, nous en tenir à l'idée première représentée par ces mots « harmonie de l'imagination et de l'entendement » et, dans les définitions qui suivent, ce point et ce point seul, base et soutien de l'édifice, tel qu'il devait être, retiendra notre attention.

Voici les définitions kantiennes.

« Nous appelons beau, dit Kant, les objets en présence desquels sans affirmer aucune liaison objective par concept nous sentons notre imagination s'harmoniser d'elle-même avec notre entendement[1]. Or si le sentiment de plaisir que suscite en nous ce rapport est subjectif, nous avons conscience que ce « libre jeu » est possible pour tous les esprits ; notre plaisir peut être universellement partagé puisqu'il procède d'une relation entre deux facultés communes à tous les esprits[1]. »

D'où le second aphorisme : « Le beau est ce qui plaît universellement sans concept. »

Et le troisième, qui en posant le désintéressement, justifie l'universalité.

« La beauté est la forme de la finalité d'un objet en tant qu'il est perçu sans représentation de fin. »

« Le beau, dit enfin Kant, est le symbole de la moralité et c'est seulement sous ce point de vue, en vertu d'une relation naturelle à chacun et que chacun exige de tous les autres comme un devoir, qu'il plaît et qu'il prétend à l'assentiment universel[2]. »

Que penser en définitive de la théorie kantienne? Personne ne contestera qu'à raison de ses contradictions et de son double mysticisme[3], elle ne saurait être acceptée comme système d'ensemble. Il lui reste de

1. L'accord entre l'idéal individuel et la réalité serait encore, d'après Kant, source de sentiment esthétique. Lorsque cet idéal est lui-même d'ordre esthétique il n'y a rien à objecter. Mais s'agit-il d'objets simples ou concrets considérés en eux-mêmes, l'accord se résume dans la satisfaction du goût particulier et nous savons, toujours d'après Kant, que le plaisir correspondant, l'agréable, n'a rien d'esthétique en soi.

2. Cité par Basch, *op. cit.*

3. Le mysticisme de la beauté morale objectivement considérée comme type régulateur absolu du sentiment esthétique, et le mysticisme du jugement esthétique réfléchissant, devenus intuition spéciale.

présenter un grand nombre de remarquables analyses et d'aperçus intéressants auxquels les esthéticiens empruntèrent largement dans la suite, et, finalement, répétons-le, d'avoir proposé et défendu par la théorie de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, le principe d'une intellectualisation du sentiment esthétique, à l'encontre des plaisirs sensibles et du pur agrément. Dégagé des impedimenta et des exagérations dont l'encombrait son auteur, et alors très applicable à l'art et à la nature, la théorie intellectualiste nous apparaît comme l'explication suprême, comme le guide fidèle et sûr pour séparer le plaisir esthétique des moyens accessoires et sentiments divers qui l'encadrent, le stimulent et quelquefois l'étouffent de leur luxuriante et confuse végétation.

Quant au « concept mixte » d'une beauté absolue représentée par la perfection morale, d'un critérium de cet ordre érigé en norme du sentiment esthétique, bien qu'il ait des partisans [1], on ne saurait l'admettre. La question est d'ailleurs plus générale et se poserait de la façon suivante. L'objectivation d'un *beau absolu,* quel qu'en soit l'aspect, est-elle possible ? et, à défaut, existe-t-il un *genre de beauté* supérieur aux autres et critérium pour l'appréciation des valeurs esthétiques ? pouvons-nous concevoir un idéal particulier dans telle ou telle direction déterminée ? C'est par la réponse à ces questions que nous terminerons ce chapitre.

« L'idéal, dit Ricardou [2], est la conception progressive sous une forme déterminée de la perfection que peut à un moment donné réaliser un objet. » Il doit être

1. *Sic* : Plotin, Lotze, Tolstoï, Taine, etc., etc.
2. Ricardou, *L'Idéal.*

vrai et possible et se fonde sur la connaissance rationnelle de ce que l'être a d'essentiel. Un tel idéal en ce qui concerne la beauté en soi, valable pour tous et pour tout, est-il possible? Ces mots *beau absolu* correspondent-ils autrement que par un effet d'exaltation mystique à quelque réalité, n'expriment-ils au contraire que l'aspiration de notre âme vers une inconcevable synthèse de perfections physiques et morales? Connaissons-nous une forme de beauté incontestablement supérieure aux autres, dont le type parfait sorte de mesure-étalon s'impose par un impératif catégorique? Il semble à première vue que l'accord, quand à la qualité, pourrait se réaliser sur une objectivation de la beauté morale. L'obéissance au devoir, rigoureusement poursuivie est indice d'une volonté soutenue, dirigée, ordonnée vers une fin, et le sacrifice de soi pour ce qui dépasse le devoir, attire et mérite l'hommage suprême. Mais ne nous y trompons pas, c'est à la sympathie, sentiment accessoire, à la communion avec un effort et une peine dout l'expérience personnelle nous a révélé le mérite, que la valeur morale doit en partie l'universalité et l'intensité du sentiment esthétique correspondant; de sorte que la primauté en est autant d'origine subjective et individuelle qu'objective et réelle [1]; il n'existe que des présomptions en sa faveur et l'on pourrait soutenir, non sans raison, que le sentiment esthétique supérieur trouve à s'exercer de façon égale aussi bien devant les réalisations de l'art, où domine la sympathie, que devant celles de la nature, où, la sympathie venant à manquer

1. Toute volonté qui se réalise est une intelligence qui se déploie, mais si l'on n'admet pas l'apport, pendant la délibération, et dans des conditions déterminées, de motifs extra-physiologiques, c'est-à-dire la liberté, il n'est aucune différence entre l'ordre moral et l'ordre cosmologique, ou biologique. La sympathie seule établit la distinction.

d'autres émotions très fortes apparaissent à sa place.

La beauté morale fut-elle d'ailleurs proclamée le type parfait, la suprême mesure, dont on ne saurait s'écarter que les moyens, la morale, changent trop selon les temps et les milieux pour qu'il soit possible d'imaginer et de placer sur le piédestal un modèle intangible de perfection. A peine serait-on au premier étage de la tour qu'il régnerait une confusion de Babel pour la distribution des matériaux et l'on n'arriverait pas à construire plus haut, encore moins à atteindre les sommets.

Ainsi point d'idéal absolu d'aucune sorte ; là-dessus tout le monde est d'accord et quant à la supériorité de la beauté morale et à la primauté qu'elle réclame, les avis sont partagés. Il ne s'en suit pas que chacun de nous ne puisse se créer, dans un sens déterminé, un idéal particulier relativement concret, lorsqu'il s'agit d'un objet simple ; et concrétisé, pourrait-on dire, lorsqu'il couvre un groupement ; que l'attrait en soit purement esthétique, ou bien, en même temps, utilitaire et sensible, peu importe !

Cet idéal d'un objet simple ou plutôt l'idée préférée que l'on peut en avoir, considérons-le comme un produit dont les facteurs seraient le sentiment, l'habitude, l'imagination, le souvenir, les préjugés, les tendances, les considérations pratiques ou techniques, la sensation même ; de ces éléments mêlés et confondus, conscients ou non, résulte une préférence impulsive ou raisonnée. C'est un choix de ce genre, perpétuellement changeant, selon la mobilité des motifs, que nous trouvons à la base de l'esthétique expérimentale de Fechner, dont il sera question plus loin ; et l'on comprend que dans ce cas,

avec de telles origines, le plaisir de l'idée réalisée, contrairement aux prétentions de l'école empirique, n'a rien d'esthétique en soi, nécessairement. Admettre le contraire serait adopter dans son intégrité la théorie hedoniste d'après laquelle tout sentiment agréable est esthétique, quelle qu'en soit la nature. La distinction est importante et les conclusions qu'on en tire seront fréquemment invoquées dans la suite de cet ouvrage.

L'idéal concrétisé, plus large, plus compliqué, plus étendu dans le temps comme dans l'espace, se base sur une réalité connue, entrevue ou décrite. Il est cette réalité agrandie, parée, perfectionnée sous l'influence des facteurs énumérés plus haut. C'est ainsi que le paysage où nous avons vécu enfants, dépose en l'âme une image qui demeure, embellie et décorée dans la suite par la poésie du temps ; on connait la désillusion souvent éprouvée, après une longue absence, devant la demeure où s'est écoulée notre première jeunesse! Une œuvre d'art, un site champêtre, un château de la Renaissance se transforme à travers les brouillards du passé en idéal de beauté où l'imagination a plus de part que la réalité. La sympathie aidant, la vie d'un saint Vincent de Paul fournira un idéal de charité, celle de Jeanne d'Arc un idéal de patriotisme et la mort du chevalier d'Assas, l'idéal du devoir militaire!

Les écrivains observateurs ou « psychologues » comme l'on dirait aujourd'hui, en quête d'un idéal féminin se gardent d'une description trop détaillée ; après quelques suggestions, quelques traits indicateurs d'expression, ils passent le pinceau au lecteur qui complètera le tableau [1]. C'est qu'en effet dans ce genre plus

1. V. Stratz, *Le corps de la femme* ; Gœthe, *Lettres sur la Suisse* ; Boccace, *Le Décaméron*, etc., etc., cités par Stratz, *op. cit.*

qu'en tout autre, l'idéal de chacun varie du tout au tout selon le tempérament, l'habitude, le goût et l'âge ; il se rattache à quelque vision antérieure développée dans le sens préféré, santé, maternité, grâce ordinaire ou grâce séduisante, aspirations « romantiques » ou froideur technique. Le regard et le sourire remplacent les yeux et la bouche, la forme le cède aux mouvements ! A chacun donc, sur quelques traits suggestifs de reconstituer son rêve, de composer le tableau merveilleux que jamais l'ingéniosité d'un autre n'arrivera à produire !

La satisfaction que nous apporte la conformité de l'objet avec l'idée, l'idéal, le goût, qu'ils soient ou non nettement conscients, produit un plaisir qui, répétons-le, n'a rien en soi de nécessairement esthétique. L'étude expérimentale en ce genre de préférence, sera intéressante au point de vue normatif et descriptif, mais pour que naisse le plaisir esthétique, il faut le concours d'une *interprétation intellectuelle* sui generis qui, d'ailleurs, peut être impossible, lorsque les éléments du beau font entièrement défaut. Assurément le sentiment esthétique, stimulé par le plaisir des yeux (ou des oreilles) peut apparaître brusquement, à la façon d'un réflexe d'esprit, par un effet d'habitude, grâce soit à la prévision, soit à l'imagination, soit à la perception instantanée de l'expression hédoniste[1] ou d'autres éléments que la réflexion analyse après coup. Rien n'autorise à considérer une aperception de ce genre comme un effet de pure intuition et à plus forte raison comme un acte d'une faculté spéciale. Dès qu'il y a plaisir esthétique l'opération intellectuelle est nécessaire, immédiate ou antérieure. Nous reviendrons sur le sujet dans le chapitre suivant.

1. V. p. 154 et suiv.

CHAPITRE III

LE SENTIMENT ESTHÉTIQUE

Il demeure entendu pour nous que la beauté vraie a pour contre-partie le plaisir esthétique, que l'une n'existe pas sans l'autre, et cependant tous les éléments du beau peuvent se trouver réunis sans que pourtant le sentiment esthétique se déclare ; c'est là un fait d'expérience que personne ne contestera. D'où vient alors l'insensibilité esthétique du spectateur ou de l'auditeur, quelles en sont les raisons ? Celles que nous trouvons du côté récepteur, chez l'individu, sont nombreuses : prédispositions, connaissances, état d'âme, santé, habitudes, etc., etc. ; il est inutile d'y insister en ce moment. Au pôle opposé les causes paralysantes seront de deux sortes, d'une part l'exagération des sensations et sentiments accessoires, des préoccupations utilitaires suggérées ou provoquées, l'excès de tension émotive ; d'autre part en sens inverse, un trop maigre cortège de ces plaisirs sensibles, de ces « intérêts » dont le secours est utile et quelquefois nécessaire pour stimuler et entretenir l'aperception de la beauté. Réduit à lui-même le sentiment esthétique qui souvent n'est pas engageant et demande un effort initial, ne prévaut pas dans tous les cas contre l'inertie de l'esprit et avorte avant de naître.

Comparons-le à ces fleurs qui blanchissent dans l'obscurité des caves et ne prennent odeur et couleur qu'au vivifiant éclat de la lumière solaire ; plante subtile et délicate il ne transperce pas toujours, s'il n'est provoqué et soutenu par un état de conscience favorable, en un mot par d'autres émotions, d'autres plaisirs faciles et entraînants, quelquefois aussi, c'est une question de mesure, par des considérations utilitaires plus ou moins conscientes.

Le sentiment esthétique pur et c'est là que nous voulons en venir pour le moment, occupera rarement, du moins à ses débuts, la conscience tout entière. Il est accompagné tantôt en excès, tantôt de façon à peine suffisante d'autres plaisirs et émotions[1] ; si l'agrément ne prédomine pas, n'entraîne pas, l'effort d'attention nécessaire n'est pas à la portée de tout le monde ! Sensations et troubles émotifs de tous genres, envolées d'imagination, souvenirs et réminiscences, appel au transcendantal, élans religieux, rêves mystiques, extases, forment une gangue qui enveloppe et souvent dissimule la pierre précieuse. Pour connaître la nature du sentiment esthétique, en tenter l'explication, nous devons, à moins d'accepter à priori l'hypothèse du bloc, et précisément afin de ne pas nous enliser dans le mystère, nous devons l'isoler au milieu de cette abondante frondaison dont pourtant il ne saurait entièrement se passer. La tâche n'est pas aisée ; à vrai dire elle constitue tout le problème.

1. Que le plaisir, quelle qu'en soit la cause, s'il n'est pas au point de fixer l'attention, soit favorable au sentiment esthétique, ce n'est pas douteux. Mais il est exagéré de prétendre que « notre sensation du beau *naît* originairement d'une sensation de bien-être physique ». L'expérience ne révèle rien de semblable (*Sic* : Sully-Prudhomme, *Questions esthétiques*, et d'Eschtal, *Esthétique et mémoire*).

Que *l'analyse*, pour l'accomplir, n'ait donné que des résultats insuffisants et contradictoires, il n'y a pas lieu de s'en étonner. Comment explorer, décrire, ce qui n'a ni limites ni contours aussi bien en largeur qu'en profondeur ; ce qui touche d'un côté, disent les hédonistes, aux sensations les plus vulgaires de l'existence journalière et de l'autre aux spéculations les plus élevées de l'esprit, sinon, disent les autres, à l'intuition transcendantale ; en un mot à l'homme tout entier dans les infinies manifestations de l'âme sensible et pensante ! Où s'arrêter? Devant l'impossible, l'esprit se prend faute de mieux à classer selon les grandes lignes qui lui sont familières, il prend les émotions et sentiments, les groupe et les fusionne, érige ces amalgames en blocs esthétiques, en appelle à la faculté spéciale, ou plus simplement dans le doute, se repose paresseusement dans une mystique contemplation.

Reste l'élimination, sorte d'analyse il est vrai plus sûre et plus lente ; mais alors une mesure type est nécessaire ; une norme régulatrice permettant d'apprécier, de conserver, d'écarter.

Ce critère obligatoire pour dégager l'essentiel du plaisir esthétique dans les divers qui accompagnent ou constituent la beauté, nous le cherchons vainement soit dans la théorie hédoniste intégrale, qui, je l'ai montré, n'explique rien et ne fait que reculer la difficulté, soit dans la théorie du jeu, insuffisante et simple point de repère fréquemment trompeur. L'Einfuhlung, sous le couvert de mots compliqués et de déconcertantes images, revêt simplement d'une étiquette nouvelle le produit cœur × esprit × imagination et dans cette confusion en appelle à l'intuition ou plutôt à la faculté spéciale, ce qui le place en état de suspicion légitime et, en tant que

critère, à raison de ses obscurités mêmes, suffit à le disqualifier. Quant au néo-vitalisme français, si raisonnable en soi, le bloc esthétique qu'il nous propose, s'il écarte l'intuition spéciale, admet les plaisirs sensibles des yeux et des oreilles, et ceux-là seulement. Moins mystique que le système allemand mais très hétérogène en ses poétiques extensions, peut-être ne possède-t-il pas la clarté nécessaire pour projeter quelque lumière sur le dédale où nous cheminons.

L'indispensable fil conducteur, sera-t-il permis de le proposer sous forme d'une définition purement intellectuelle du plaisir esthétique, point nouvelle assurément, mais simplifiée, rajeunie, dégagée des impedimenta qui jadis l'étouffèrent, et présentée sous une forme plus large, un aspect plus accueillant ; quitte à vérifier dans la suite l'exactitude des prémisses et le bien fondé du point de départ. Comme souvent en géométrie, l'on supposera le problème résolu, et l'on démontrera ensuite que la solution proposée répond aux conditions requises, concentre les recherches, permet les éliminations raisonnables et peut-être nous sert efficacement de guide pour sortir du labyrinthe.

Le sentiment esthétique étant au préalable clairement défini en sa qualité de *pure jouissance intellectuelle* et non autrement, nous éliminerons dans ce chapitre, à titre de valeur accessoire, le plus utile mais aussi le plus envahissant de ses auxiliaires, la sympathie humaine et à plus forte raison, ce que l'on appelle par métaphore, la sympathie pour les choses ; nous écarterons également l'intuition mystique, souverain refuge mais aussi souveraine erreur, et source éventuelle d'inextricables confusions. Ces divorces essentiels établis, étendant le procédé de limitation et d'individualisation, nous en ferons

l'application, les yeux fixés sur la théorie intellectualiste, aux genres de beauté les plus divers, qu'il s'agisse de l'art ou de la nature, à l'encontre des sentiments accessoires et des plaisirs purement sensibles de toutes catégories.

Donc le sentiment esthétique est d'ordre purement intellectuel, non qu'il s'agisse d'apprécier son caractère dominant qui, par ses rapports avec l'esprit, le place au-dessus des agréments sensibles et émotifs vulgaires, mais dans le sens précis, scientifique pourrait-on dire que le plaisir en est causé par l'exercice même de l'intelligence se dépensant conformément aux lois de sa nature ; par une jouissance de la pensée se développant dans ses formes (ou catégories) essentielles, ou ce qui revient au même collaborant intimement, communiant avec une autre intelligence, avec un effort, une volonté raisonnable et ordonnée. Nul mobile hors le sentiment, n'excitant en principe notre activité réfléchie, la condition nécessaire et suffisante serait, avec l'occasion, la collaboration des facteurs sténiques[1] dépendant de la sympathie, de la curiosité, de l'intérêt, d'une prévision de jouissance esthétique, de l'imagination, du souvenir, des tendances mystiques ou religieuses, du plaisir de sens, de toute cause, enfin pourvu qu'elle ne soit ni désagréable ni trop violente ; de ces stimulants chacun a son utilité, mais le plaisir ou tout au moins l'indifférence des sens, dans l'ensemble, est à peu près indispensable[2].

Ainsi compris le sentiment esthétique est tel, en principe, que l'envisageait Kant devant la beauté vague dans la première de ses définitions[2] : il s'accorde avec

1. Sténiques ou propres à exciter les tonus affectifs favorables.
2. V. ci-dessus, p. 45.

la théorie du jeu ; ne trouve-t-il pas en lui-même et non à l'extérieur son plaisir et sa récompense ? N'est-il pas à certains points de vue désintéressé ? Il se place enfin aux antipodes de la théorie hédoniste soit intégrale soit mitigée.

L'intelligence humaine vit par l'intelligible[1] qui ne saurait être hors de la causalité et de l'identité, par conséquent de la cause finalité[2] ; ces formes lui sont indispensables ; elles constituent le cadre essentiel et suffisant de son exercice.

Notre esprit retrouve-t-il en face de lui l'expression d'une intelligence semblable à la sienne, en suit-il pas à pas les traces méthodiquement orientées vers un but raisonnable, le voit-il réalisé, il se repose et jouit, par dilatation, dans le fond de son être. Réduit au contraire à la cause efficiente, la raison tâtonne dans l'attente, elle souffre de l'incohérence objective et finalement,

1. L'actualité de l'intelligence c'est la possession de l'intelligible (Aristote, *Métaph.*).

2. L'esprit, dit Lachellier, travaille par l'identité et la causalité, mais l'identité, si l'on considère la complexité du moindre phénomène, est le reflet de l'ordre et celui-ci évoque la finalité interne ou externe. Toute activité d'esprit est donc basée sur la cause-finalité. De celle-ci nous trouvons, comme monnaie courante, la relation, la ressemblance, la continuité, la totalité, l'évolution, la négation, la réduction, etc., etc. L'énumération n'a rien d'absolu, les multiples opérations de l'esprit permettant de subdiviser indéfiniment les modes de son exercice. Aussi bien Aristote admet-il douze catégories, Kant dix, Renouvau neuf, Hoffding un bien plus grand nombre ; quelques-uns posent la synthèse synonyme d'ordre comme forme essentielle ; d'autres interversions sont possibles. Retenons que notre vie intellectuelle opère sur les données : « tout ce qui existe a une cause, les mêmes causes produisent les mêmes effets ; » ce qui implique l'ordre et la finalité. A ces formes de la pensée personne aujourd'hui ne voudrait attribuer une origine métaphysique ; elles sont innées, mais en ce sens que le contact des réalités et les nécessités de l'existence canalisèrent progressivement en ces voies nécessaires l'activité naissante de l'esprit (V. Lachellier, *op. cit.* ; Hoffding, *La Pensée humaine* ; Kant, *Esthétique*).

comme l'oiseau perdu sur les mers, ne sachant où se poser, sombre dans l'abîme.

De même qu'il existe des tendances organiques et émotives par lesquelles s'expriment les besoins et se prépare la défense du corps, parallèlement se manifeste une tendance d'esprit par laquelle l'intelligence incline à déborder, à se répandre, à se rassasier d'intelligibilité ; elle se délecte, et sa délectation atteint le plus haut degré dans une expansion de ce genre facile, attrayante, et sans effort.

De là devant la nature organisée et l'ordre cosmologique, où nous déversons la logique de notre esprit, le sentiment esthétique supérieur ; et devant certains paysages, sublime à part, le plaisir esthétique de retrouver et de détailler nos propres sentiments comme intentionnellement exprimés ; d'analyser esthétiquement, l'imagination aidant, la multiplicité, la variété, l'abondance, les contrastes, l'agrément sensible, la juste proportion, le langage éventuel des choses, par rapport soit à l'expression dominante, soit à l'ordonnateur suprême si les sentiments philosophiques et religieux prennent le dessus. De là devant la beauté morale, sous l'influence de la sympathie, une aperception esthétique des plus intenses, et, devant l'œuvre d'art, la jouissance esthétique de suivre l'expression d'une pensée, d'un sentiment vers lequel tout converge dans l'ensemble et le détail, de collaborer intelligemment et sympathiquement avec l'artiste, son travail, sa facture, sa méthode, son effort et sa réussite [1], de partager ses

1. « L'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite, ou nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, ou nous sympathisons avec le sentiment exprimé » (Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*).

émotions, de les installer dans notre âme ; de là enfin dans certains cas qui seront à déterminer le plaisir esthétique de l'imagination, libre, désintéressée, par conséquent ascendante, de la pensée pour penser.

Lorsque se confondent ou à peu près le motif et l'activité d'esprit, la dépense psychique, aisée, facile devient jouissance intérieure. En elle la synthèse trouve sa raison d'être. Il se développe un sentiment intellectuel, « une joie de la pensée elle-même, dit Hoffding, faisant qu'elle se déroule d'après ses propres lois en rapport avec les exigences des sujets » alors « nous ne souhaitons pas d'autres satisfactions que celle qui est attachée à l'usage de notre faculté de penser[1] ». Plus l'esprit, sous l'influence d'émotions diverses, dont en première ligne, dans l'art, la sympathie, est doucement, insensiblement entraîné dans ce mouvement, plus est actuelle, vive, pénétrante la jouissance éprouvée. Sera donc esthétique à certaines conditions de désintéressement, de primauté, etc., etc., le plaisir du savant en train d'établir une loi naturelle, du romancier qui trace un caractère, de l'auteur dramatique qui suit le développement humain de son œuvre, et d'autres du même genre ; le serait, également à certaines conditions, le sentiment éprouvé par l'auditeur, le lecteur, le spectateur ; mais n'insistons pas quant à présent sur les détails d'application !

Fréquemment le sentiment esthétique s'accompagne d'une stimulation générale dont les causes, unies ou séparées, seraient : l'excitation du plaisir en soi, l'exal-

1. Hoffding, *La Pensée humaine*. « Dans le domaine de la vie des représentations, dit Hoffding, le besoin de dégager de l'énergie est si fort qu'une circonstance minime peut lui donner l'occasion de se développer. Il y a ici analogie avec le besoin de mouvement » (*Id.*).

tation de l'esprit satisfait, l'affirmation de nous-même provoquée pour l'expansion intellectuelle, un certain orgueil de caste devant l'œuvre d'art et quelquefois, devant la nature, l'élan religieux. L'état sténique correspondant, d'ordre vital, ne sera pas confondu avec l'émotion esthétique ; il en est l'accompagnement souvent utile, quelquefois encombrant.

Le sentiment esthétique est donc en soi « la jouissance psychique » dont parle Hoffding ; mais de quelle nature est ce plaisir ? L'appellerons-nous physiologique quand même, ou bien tient-il au-dessus de la matière, au pur esprit ? La question est sans intérêt en ce qui regarde la théorie intellectualiste, mais précisément afin de montrer qu'il en est ainsi, nous nous y arrêterons quelques instants.

Tout plaisir (ou toute peine) de l'esprit ou du cœur, d'ordre intellectuel ou moral par conséquent, relève, disait-on autrefois, de l'âme immatérielle dont la nature est de penser. La position est aujourd'hui abandonnée. L'esprit, selon les idées nouvelles, ne participerait aux plaisirs ou peines d'aucune sorte ; tous viendraient du corps et finiraient avec lui [1]. Le succès des théories James Lange, l'importance croissante accordée au facteur émotionnel dans la genèse et la ténacité des complexus et la récente expérience en psycho-physiologie tendraient à confirmer cette manière de voir.

Le sentiment d'après les partisans de la théorie

1. Par cet aphorisme, dont il ne faut pas exagérer la portée, l'on rend au corps le rôle qui lui appartient en cette vie et sans doute en toute vie future ; vérité que les religions par l'hypothèse de la transmigration ou de la résurrection avaient mieux comprise que la plupart des philosophies anciennes et modernes d'après lesquelles la fin dernière de l'homme consisterait dans une absorption, à l'état de pur esprit, par la divinité.

physiologique intégrale se réduirait aux éléments suivants : un connaître indifférent ; des troubles vaso-moteurs et la conscience de ces troubles : il résiderait en fait dans ce dernier processus. Il suit de là que pour le sentiment esthétique aussi le plaisir correspondrait à certaines réactions périphériques ou internes plus ou moins vulgaires. Ainsi comprise l'explication physiologique conduit à des résultats inacceptables[1]. Tout autre sera le verdict si l'on fait intervenir au nombre des troubles constitutifs du sentiment les réactions cérébrales internes propres aux connexions nerveuses, aux associations centrales, aux complexus psychiques troublés ou contrariés ; et c'est à présent dans cette voie raisonnable que nous oriente franchement la psycho-physiologie.

Bechterew en sa « Psychologie objective », d'accord avec la plupart des auteurs, se refuse à admettre la théorie James Lange dans son intégrité. « Nous concluons, dit-il, que ces derniers (les peines et plaisirs d'ordre moral et intellectuel) ne résultent pas d'une altération du système cardio-vasculaire mais de processus de circulation et de nutrition du cerveau qui retentissent ensuite sur les organes vaso-moteurs[2]. » En d'autres termes ils sont localisés dans le cerveau, au siège de l'intelligence et de la pensée : dans ces condi-

1. Une mère vient-elle à perdre son enfant, dit James, il y a pleurs, sanglots, abattement, etc... Supprimez ces manifestations émotives, l'affliction disparaît, il ne reste qu'un froid connaître ! (V. Bechterew, *La Psychologie objective*, et notre : *Les inconnus de la Biologie déterministe*. Paris, Alcan, 1914).

2. D'après Bechterew (*op. cit.*) l'impression de l'œuvre d'art tient aux réflexes directs et associés qu'elle suscite, mouvements d'imitation, réactions intra-cérébrales, effets sthéniques, etc., etc. Ceci est vrai de l'impression d'ensemble. Distinguons et rangeons à part les réactions cérébrales propres à la pensée.

tions rien n'empêche d'appeler physiologique le plaisir esthétique au même titre que tous autres plaisirs ou douleurs de même classe. Sensation intra-cérébrale ou propriété de l'âme, peu importe, le sentiment esthétique est fils de l'intelligence, il participe à sa dignité, se distingue des plaisirs émotifs et sensibles vulgaires et ne saurait leur être assimilé sans un intolérable abus de généralisation.

Il est un sentiment auquel l'on accorde en esthétique un rôle privilégié, plus que cela même, la vertu de conférer à lui seul le caractère esthétique, c'est la sympathie, non seulement d'homme à homme mais aussi, contrairement à l'étymologie du mot [1], au sens complet et véritable, d'homme à objet. « La jouissance esthétique, dit Véron [2], est une joie admirative, elle constitue proprement le plaisir esthétique » et Lipps (*op. cit.)* ajoute « Tout plaisir esthétique est un sentiment de sympathie qui nous rend heureux. »

Bain définit la sympathie « tendance d'un individu à s'accorder avec les états actifs ou émotionnels des autres, ces états étant révélés par certains moyens d'expression ». Son origine est physiologique, motrice. « C'est, dit Ribot, la tendance à produire en nous-même une attitude, un état, un mouvement du corps que nous percevons dans une autre personne [3]. » Elle

1. Sympathie de Συν-παθος, souffrir avec.
2. Veron, *L'Esthétique*.
3. D'après M. Ribot (*Psychologie des Sentiments*) il ne saurait exister de sympathie psychologique complète sans l'apport d'un élément nouveau, l'*émotion tendre* propriété de la matière vivante, qui engendre la bienveillance, etc., etc., la sympathie ensuite s'étendant et se généralisant, s'intellectualiserait. Pourquoi cette émotion tendre, sorte d'attraction qui se manifesterait par le contact et l'attouchement ? Quelle en est l'utilité ? N'apparaît-elle pas ici en faveur du système, comme ingrédient

serait donc, au premier stade, imitation, réflexe idéomoteur; *un acte circulaire,* selon l'expression de Baldwin, dans la voie du moindre effort; mais ce n'est pas tout. Le mouvement imité engendre à son tour le sentiment correspondant, aussi bien la sympathie humaine, participation psychique à l'état d'âme exprimé, comprend-elle, pour être complète, deux phases, l'imitation, le stade affectif-intellectuel. Le singe imite, il n'éprouve pas de sympathie ou tout au moins il ne la ressent que dans les limites infiniment étroites de son intelligence avortée.

Il n'existe pas de sentiment plus répandu, plus banal que la sympathie. Bien qu'elle puisse être pénible à l'occasion et provoquer un mouvement de retrait qui confine à l'égoïsme, l'altruisme et la pitié y prennent leur racine; peut-être même, en partie, le sentiment de justice. On la rencontre partout, chez les plus civilisés comme chez les plus frustes, elle va d'homme à homme, quelquefois de l'homme aux animaux supérieurs et particulièrement au singe, à cause de la ressemblance. Quels sont ses rapports de nécessité, d'utilité, ou d'essence avec le sentiment esthétique selon la théorie intellectualiste, et, croyons-nous, dans la réalité? C'est la question.

La sympathie vraie, d'homme à homme, nous la savons par expérience, stimule, encourage, provoque le sentiment esthétique, dont le départ, à son défaut, serait quelquefois difficile. Par elle devant l'œuvre

indispensable à la formule James Lange intégralement interprétée. L'intérêt, l'affection même découlent de l'identité habituelle des vies et de l'estime réciproque sans qu'il soit besoin d'aller au delà; quant au « toucher » la sympathie avec l'artiste (et il en est de même dans une foule d'autres cas) ne révèle aucun désir de ce genre.

d'art nous nous identifions avec l'auteur, nous comprenons et apprécions son travail, son effort, sa facture, et suivons pas à pas les étapes de sa pensée ; nous partageons les sentiments qu'il exprime. Elle nous attache à l'artiste dont la volonté et l'effort deviennent nôtres ; physiologiquement elle s'accompagne de troubles divers qui excitent et parfois intensifient jusqu'à l'extrême le tonus émotif général. Malgré tout cependant entre le sentiment esthétique et la sympathie la différence est essentielle. Celle-ci n'est pas la pensée qui appréhende et saisit une autre pensée, se déploie avec elle et sur le terrain artificiel de l'art, comme devant la nature organisée ou inorganisée, réalise « l'harmonie de l'imagination et de l'entendement ». Son rôle bien qu'accessoire demeure considérable ; il n'est pas de sentiment plus utile et souvent plus nécessaire, mais point n'est besoin de la déifier, de l'ériger en élément essentiel, primordial, et, à plus forte raison, unique du plaisir esthétique. L'y introduire en ces qualités, c'est ouvrir la porte à tous les sentiments sans exception, de tous ordres et de toutes origines, et bientôt, forcément, apparaît le bloc mystique avec ses contours flous et son impénétrable contexture.

Les exemples ne manquent pas où, la sympathie venant à manquer, le sentiment esthétique ne naîtrait pas ou du moins ne se maintiendrait que difficilement ; le cas se présente lorsque l'idée dominante est à peu près indiscernable. La peinture hollandaise, d'après Taine, pourait être citée dans ce genre.

Où donc, se demande le célèbre critique, où est la pensée maîtresse dans les tableaux de l'école hollandaise? Des buveurs attablés, des servantes le plateau à la main, des bras qui circulent, le laisser-aller des

cabarets ; que nous disent ces scènes plates et vulgaires ? Sans doute la vie facile et bourgeoise, le délassement après les travaux du jour, la causerie familiale sur les affaires publiques et privées. Triste aliment en vérité pour le sentiment esthétique supérieur, d'autant plus que loin, comme nous le sommes, de ces mœurs, de ces habitudes, de ces costumes, la banalité du sujet ne se prête guère au vagabondage de l'imagination.

Regardons de plus près, penchons-nous sur les détails, voici qu'apparaît la personnalité de l'auteur. Elle se révèle dans la probité, l'exactitude, le naturel, le choix des moyens, la science des agencements, le jeu des ombres et des lumières ; en cette facture « étrange et merveilleuse[1] » faite de volonté, de patience et de savoir-faire.

Devant l'œuvre d'art, répétons-le, la sympathie reste le stimulant par excellence, le promoteur et souvent le conducteur de l'aperception esthétique, à plus forte raison en est-il ainsi lorsque l'objet réalisé est franchement utilitaire ou ne vise qu'aux plaisirs sensibles. La sympathie peut en vérité rendre esthétique par sa seule présence tout ce qui de près ou de loin touche à l'homme grâce à l'intérêt qu'elle suggère, au tonus émotif qu'elle provoque, à l'imagination qu'elle déclanche !

Voici des tribunes de courses légères, commodes, lumineuses, cerclées de fleurs ; les formes et les nuances s'harmonisent avec les verts ombrages et la grâce des parterres. Bien que l'œil soit charmé par la variété des formes et des couleurs, le plaisir esthétique ne sera ni dans l'agrément des sens ni dans l'utilité satisfaite.

1. Taine, sur Rembrandt.

Mais on devine, on sent l'action d'une volonté prévoyante s'attachant à réaliser un ensemble équilibré et charmant, dans le cadre des qualités utilitaires essentielles. La pensée rencontre une pensée, comprend l'effort, réalise l'expression et le sentiment esthétique apparaît! — L'art décoratif, les arabesques d'un fronton plaisent aux yeux, reposent le regard et l'attention; seule la sympathie leur confère éventuellement une valeur esthétique!

Considérons à présent la perfection morale qui, elle aussi, est une œuvre d'art; la sympathie nous apparaît forte, généreuse, impétueuse, si bien que, de son énergie propre, elle élève cette forme de beauté au-dessus de toutes les autres. Devant l'acte hautement moral, révélateur d'une existence entière, ou devant une série d'actes moraux, l'imagination, surexcitée, s'égare en rêveries où le transcendant colore le réel; le sentiment esthétique se délecte, si l'on peut dire, dans la contemplation d'une vie constamment, méthodiquement orientée vers l'ordre, la justice, la bonté, et en fin de compte, comme terme idéal, vers le sacrifice de soi dans un but d'utilité générale et supérieure. Ce contentement, cette jouissance d'esprit que produit en nous l'aperception de l'ordre naturel, quoi d'étonnant s'il s'exalte lorsque de statique l'ordre devient dynamique et se réalise visiblement au prix de peines et de sacrifices dont l'expérience nous a révélé la valeur et le mérite!

Immense donc est l'importance de la sympathie pour nous aider à pénétrer, à comprendre la beauté morale et son rôle est ici d'autant plus efficace que, généralement, sur ce terrain, à la bienveillance admirative ne s'oppose pas son mortel adversaire, la jalousie.

Etrangers à la peinture, à la sculpture, à la musique, nous le sommes presque tous et à cause de cela l'interpénétration intellectuelle, la compréhension esthétique nous échappent partiellement : serions-nous pratiquants en ces genres que souvent la jalousie nous tirerait par la manche et troublerait à sa source le sentiment esthétique naissant. Dans le domaine du devoir et du sacrifice ceci est moins à craindre, l'idée morale n'est pas arriviste.

Signalons enfin les effets de la sympathie dans l'aperception esthétique de certains paysages, mais en nous bornant, comme il convient, à la sympathie vraie, d'homme à homme, toute métaphore écartée. Qu'il s'agisse de sites naturels ou de sites représentés, elle est encore le grand moyen, le stimulant par excellence propre à déclencher le sentiment esthétique qui autrement, pour diverses raisons[1], tarderait peut-être à se produire ! Les artistes le savent bien ; ils n'ignorent pas que la peinture d'un paysage, fut-il attrayant au possible, se passe difficilement du vestige humain, et nous même que de fois en contemplant d'insipides vallées où resplendit l'industrie de l'homme, en apercevant perdue dans les bruyères, sur le plateau désolé, l'humble chaumière, ou, dans la forêt, la cabane du bûcheron, ne sentons-nous pas l'utilité du vestige humain pour exciter l'imagination et réveiller éventuellement le sentiment esthétique prêt à sombrer dans l'ennui.

Quels que soient les mérites de l'œuvre et l'intérêt du vestige humain, deux conditions sont nécessaires au succès de la sympathie : 1° que le courant de conscience ne soit pas encombré de préoccupations con-

1. V. chap. IX.

traires ; 2° qu'elle s'accompagne de plaisir ou tout au moins de neutralité sensible.

Une machine peut être le point de départ du sentiment esthétique, grâce à la sympathie, pourvu que la préoccupation utilitaire ne l'emporte pas exclusivement[1]. Pourrait être esthétique le plaisir de résoudre un problème, de lire ou d'écrire un feuilleton dramatique, s'il n'était annihilé sous ce rapport par l'attrait de la réussite, des avantages matériels, la curiosité ou d'autres émotions vulgaires. Sans doute de tels simulants étaient nécessaires, mais ils n'en constituent pas moins, au point de vue esthétique, un obstacle dirimant.

Traversant les Alpes à la tête de ses légions, César se plaint du caractère insipide des paysages où manquent les champs de bataille ! L'ingénieur en train de capter la houille blanche, tout à son usine, pense-t-il à l'affront qu'il inflige à la nature !

Dans les arts même où le rôle de la sympathie est si grand, nous voyons qu'elle recule cependant, entraînant dans sa déroute le sentiment esthétique, lorsque dominent à l'excès des sentiments contraires, l'indignation, le dégoût, la curiosité, les préoccupations documentaires ou utilitaires. Nous restons froids devant la représentation d'une clinique de chirurgie ou d'une cérémonie officielle, à moins que l'artiste n'ait trouvé là, comme Rembrandt, le *prétexte* d'un chef-d'œuvre.

La sympathie ne saurait davantage prévaloir contre le supplice des organes. Le plaisir de l'oreille est indispensable dans la musique et la sensibilité rétinienne ne

1. Sully-Prudhomme exagère lorsqu'il prétend qu'une machine est esthétiquement belle en tant qu'expressive et représentative de ses moteurs. La sympathie est nécessaire pour faire contrepoids aux préoccu pations d'utilité.

peut être impudemment heurtée dans les arts visuels. Ne confondons pas cependant les impressions *physiques* avec la résultante d'interprétation plus ou moins consciente, fondées sur le goût et l'habitude ; exemple, le déplaisir que l'on éprouve devant un corps ou un visage difformes. Le laid n'est pas un obstacle au sentiment esthétique le plus pur et quelquefois le plus élevé ; la sympathie envers l'artiste ou même avec le sujet y trouve son emploi. L'opinion contraire, professée par certains mystiques n'a plus cours aujourd'hui.

La sympathie dans ses rapports avec le sentiment esthétique aurait donc pour domaine le beau dans les arts, le beau moral et *quelquefois* la beauté du paysage. Il ne suit pas de là qu'elle soit inutile sur d'autres terrains, par exemple devant la nature organisée ou inorganisée en général : elle y apparaît éventuellement mais peut aussi, sans inconvénient, faire absolument défaut.

A contempler les justes proportions et l'admirable dessin des formes animales et végétales, l'harmonieuse beauté du cheval, les merveilles des convergences biologiques, l'ordre et la variété des lois cosmologiques, nous éprouvons le sentiment esthétique supérieur représenté selon Kant, par *l'harmonie de l'imagination et de l'entendement* ; et cependant la sympathie au vrai sens du mot n'y tient peut-être aucun rôle.

Elle est encore en principe inexistante devant la nature inorganisée y compris le paysage lorsque domine ce que l'on pourrait appeler les formes neutres ou égoïstes du sentiment esthétique[1]. Ecartons le sublime dont le

1. V. sur les différentes formes du sentiment esthétique devant le paysage, ch. VIII et IX.

sens esthétique est d'un genre particulier (et sur lequel nous reviendrons dans un chapitre spécial), plaçons-nous devant un site où nul vestige humain n'entraîne l'imagination, le sentiment esthétique consiste principalement, toute philosophie de l'ordre écartée, à retrouver dans les objets, leurs formes et leurs mouvements, les idées que nous y projetons ; à suivre, avec ou sans le secours de l'imitation intérieure, l'expression d'un sentiment qu'une illusion volontaire nous représente comme intentionnelle, et le plaisir sera d'autant plus profond que sera plus parfait l'accord des choses et de leur langage avec notre état d'âme. C'est ainsi qu'aux uns répondent esthétiquement les landes désolées de la Bretagne et l'inclination des saules aux bords de l'étang, aux autres le gai soleil et la blanche lumière du midi ; les imaginatifs préfèreront le mystère du clair obscur, des forêts profondes et des horizons brumeux, où leur pensée libre, désintéressée, gagne les hauteurs et domine hardiment les réalités ; pour ceux-là l'essor esthétique est preque impossible sans une évocation sympathique de l'humanité.

Qu'il puisse s'établir entre nous et les choses, devant la nature une sorte de « communion de sentiment » fondée tantôt sur l'expression fortuite comprise et renvoyée, tantôt sur l'imitation et les suggestions qui en résultent, personne ne le niera. Mais donner à cet état d'âme le nom de sympathie, c'est prendre le figuré pour le propre. La sympathie, dans sa forme ultime et essentielle, dépasse l'imitation et atteint le stade affectif et moral ; les sentiments, les pensées d'autrui deviennent nôtres. La nature par elle-même n'est ni gaie, ni triste, ni douce, ni méchante ; elle n'a pas de sentiments auxquels nous puissions répondre. Les impres-

sions de calme que nous éprouvons devant l'immobilité sereine d'un lac pyrénéen, de tristesse devant la mer grise du nord, de joie devant les coteaux ensoleillés du midi ne sont que l'écho de nos états d'âme, intensifié par l'imagination ou le résultat d'une expression fortuite faite d'analogie et de convention. Si donc l'étiquette sympathie subsiste le contenu est différent.

On admet qu'il peut exister une sympathie vraie, allant d'homme à homme devant et à travers la nature : elle est fondée sur la communauté de sort en face de la puissance suprême. L'homme s'objective comme parcelle de la totalité et s'unit à ses compagnons de faiblesse et de misère. Ce genre de sympathie n'est pas lié à l'aperception esthétique et tient au sublime ; il n'est pas l'amorce mais la résultante de la synthèse esthétique. Quant à la sympathie envers le Créateur, c'est peut-être le fait de quelques âmes mystiques, mais la poésie ne remplace pas la réalité !

Nous reviendrons sur ces considérations simplement esquissées en ce moment[1].

Cependant le sentimentalisme contemporain s'est emparé de ce mot *sympathie* et joignant le propre au figuré il l'érige en élément essentiel, prépondérant, du sentiment esthétique.

D'après l'Einfuhlung, la sympathie, grâce à une intuition spéciale, nous projette dans les choses, nous objective dans l'objet qu'instantanément notre moi entoure et pénètre, avec lequel il s'identifie ; et cela serait l'essentiel du sentiment esthétique[1]. Le néo-vitalisme français invoque une sympathie *symbolique,* expression heureuse en ce qu'elle distingue de la sym-

1. V. p. 189 et suiv.

pathie vraie ces effets d'imagination grâce auxquels nous tirons des objets les sentiments que nous leur prêtons, ou que par hasard ils suggèrent du consentement universel. La sympathie symbolique nous ferait donc « trembler avec les feuilles, mugir avec le vent, monter avec la fusée qui s'élance », ressentir le plaisir des sons et des couleurs comme l'expression « d'une harmonie préétablie entre le monde extérieur et notre système nerveux ». Négligeant l'intervention de la faculté spéciale monopolisée par les Allemands, nous pouvons dire que le rôle attribué à la sympathie ne diffère pas sensiblement, qu'il s'agisse de l'Einfuhlung ou du néo-vitalisme français.

A la décharge de cette confusion volontairement introduite dans l'usage du mot sympathie et dont le résultat est d'entraîner le système tout entier vers un mysticisme plus ou moins discret, on invoque l'*imitation* et la *suggestion fortuite*. Assurément, nous le savons, certaines formes ou certains mouvements provoquent chez le spectateur l'ébauche de mouvements correspondants ou semblables, d'où la naissance possible des sentiments que le mouvement exprime ; certaines expressions réveillent un état d'âme ou le produisent à la longue. En tout ceci, lorsqu'il s'agit d'objets, nulle trace de sympathie vraie. Est-il donc besoin, est-il logique pour expliquer le sentiment esthétique devant le chêne séculaire, l'étang bordé de saules, la vallée riante et féconde, la robuste élégance d'un château fort, la grâce féminine, etc..., etc..., d'inventer des mystérieux encerclements, des sympathies protéiformes, réductibles au produit imagination $\times$ sentiment[1].

1. V. chap. I et VI.

L'obscur processus d'un déplacement de personnalité, peut-on soutenir qu'il existe dans la fréquente et banale genèse du sentiment esthétique devant la nature ? Et si l'on tient à résumer en formule unique, les modes divers de plaisir esthétique, tels que nous les détaillerons plus loin, à l'aspect d'un paysage ou d'une scène rustique, ne pourrait-on dire, simplement, « vibrer à l'unisson des choses » ?

Si donc la sympathie vraie, tout vestige humain écarté, ne trouve pas nécessairement sa place dans le beau de la nature (ce qui prouverait qu'elle n'est pas un élément essentiel du sentiment esthétique), la « sympathie symbolique » ne saurait la remplacer. Celle-ci même, indéterminée de sa nature, image de poésie, ne peut être sans danger introduite dans le bloc esthétique, à titre de partie intégrante. On échoue ainsi dans le sentimentalisme vague qui tout embrasse et finalement dans le mysticisme ou peu s'en faut.

Le rôle de la sympathie au vrai sens du mot est trop grand, trop capital pour qu'il soit utile de le compromettre par de mystérieuses affinités. Le sentiment religieux déformé conduit de l'église aux officines des médiums ; la sympathie défigurée répond au besoin d'unifier les divers de l'aperception esthétique sous l'égide d'un sentimentalisme semi-mystique ; elle devient l'étiquette de ce creuset magique, d'où, par la fusion des éléments constitutifs de l'homme total, et de plus encore, sortirait, d'après les néo-vitalistes, la beauté.

La sympathie ainsi décrite et séparée de ses contrefaçons, l'on me permettra, afin d'éviter les redites d'adopter la division suivante. J'appellerai *supérieur*

le sentiment esthétique en soi, selon la théorie intellectualiste, dégagé autant que possible des accessoires quels qu'ils soient, et j'appellerai *secondaire* le même sentiment à base de sympathie, c'est-à-dire plus ou moins doublé d'une projection du moi par laquelle nous suivons pas à pas « l'autre » (non l'objet ou la chose) dans son effort, sa facture, sa méthode, sa pensée, ses émotions, son succès. La sympathie caractérise donc le sentiment esthétique secondaire, mais la sympathie humaine en dehors de laquelle, sauf peut-être à l'égard de quelques animaux supérieurs, il n'existe pas de sympathie complète dans le vrai sens du mot.

Le sentiment esthétique sous la forme supérieure ou secondaire peut-il être intuitif ? La question a été diversement résolue.

D'intuition métaphysique telle que l'admettait Kant, comme résultat d'une faculté spéciale, ou telle que la conçoivent, dans le même ordre d'idée, les philosophes de l'Einfuhlung, il ne saurait être question [1]. S'agit-il d'une satisfaction esthétique instantanée où le connaître est presque immédiat et réduit au minimum, il peut y avoir, de l'avis général, une sorte d'intuition pratique à base d'habitude, de connaissances acquises, de prévision, d'idéal antérieur, de sympathie.

Le *Que c'est beau !* résume en explosion de joie l'agrément des yeux, les délices de l'oreille, le débor-

1. L'intuition naturelle dépassant l'intelligence, préconisée par Bergson, rappelle la faculté spéciale de l'Einfuhlung, généralisée. Toutefois, d'après l'éminent philosophe, la faculté intuitive se trouverait principalement chez l'artiste qui voit les choses « dans leur plénitude immédiate et dans leur individualité ». Même dans ce cas l'intuition ne peut être qu'une vue pratique plus ou moins ingénieuse et profonde ; et d'ailleurs si l'œuvre d'art est synthèse, le sentiment esthétique est avant tout analyse.

dement des plaisirs sensibles plus ou moins accompagnés d'une aperception conceptuelle par prévision. Qu'il s'agisse de l'art et de ses chefs-d'œuvre, des sites et paysages, des végétaux, des animaux ou des lois cosmologiques ; devant la splendeur et la multitude des facteurs esthétiques entrevus ; science et variété des moyens, fécondité et adaptation, proportions, coloris, lignes, jeux d'ombre et de lumière, clairs-obscurs, expression, harmonie, mélodie, timbre et phrases musicaux, jouissances associées de tous genres, avant même que le sentiment esthétique amorcé ne se développe dans sa plénitude par l'analyse, la synthèse et l'imagination, on s'exclame par enthousiasme, par reconnaissance anticipée. Le *Que c'est beau* jaillit encore de nos lèvres lorsqu'un idéal de beauté, antérieurement conçu dans un sens déterminé, s'offre subitement à nos yeux ou à nos oreilles.

Brusque et saisissante, ou graduellement formée, l'impression de sublime se manifeste également devant le terrible et le grandiose par ces mots *que c'est beau*. Beau est alors synonyme de force irrésistible, d'immensité, de magnificence, de sagesse infinie, de surhumain. Il s'y joint quelquefois, comme devant l'expression hedoniste[1] la pensée, exprimée par Kant, que certaines choses sont là, tout exprès, comme témoignage de la puissance créatrice, pour rassasier notre esprit et nos sens ! Le sublime conduit au sentiment

1. L'expression hedoniste correspond à l'émotion que nous ressentons en bloc devant l'infinie variété des agréments sensibles qu'à certains moments nous offre la nature. Le plaisir esthétique se réduit alors à l'insertion logique des effets sensibles dans l'ordre selon la cause finalité et nous conduit soit « à l'accord de l'imagination et de l'entendement » soit pour les esprits à tendance religieuse, à l'ordonnateur suprême. (v. p. 154).

esthétique (et la réciproque est vraie), mais par la réflexion, l'analyse et la synthèse !

L'aperception esthétique dite *intuition* ne saurait donc être dans tous les cas qu'une opération d'esprit plus ou moins rapide [1], mais pratique et normale. La refuser dans ces conditions serait aller contre les faits et mutiler la pensée. Alors même que l'on admettrait, selon la théorie hedoniste intégrale, que tout plaisir est esthétique, l'intuition se réduirait à la prévision et à la sensation ; mais la sensation même est un jugement, à l'occasion très rapide comme réflexe de la pensée, mais rien de plus.

En résumé le sentiment esthétique est entièrement de nature intellectuelle, bien que toujours accompagné sinon encombré d'émotions et sentiments variés. Il ne dépend d'aucune faculté spéciale et n'a rien de commun avec l'intuition métaphysique ; l'intuition pratique, toujours possible, mélange de prévision, de plaisir

1. L'intuition esthétique devant l'œuvre d'art, d'après M. Joussain (*Rev. philosoph.*, 1915), serait « une illumination subite, un coup de grâce, une perception indivisible de la beauté. » Bien que la formule soit un acheminement vers la faculté spéciale, l'auteur, à temps, revient à l'intuition pratique. Même ainsi réduite, l'intuition est loin d'être la règle, et notre aperception esthétique, sauf pour le déjà vu, incomplète au début, s'organise par l'attention. On admire la ressemblance, la facture, l'éclat, l'expression en bloc avant d'avoir détaillé et compris le sens profond de l'effort esthétique. Devant le tableau de paysage, en l'absence du vestige humain, des heures et quelquefois des jours sont nécessaires pour en pénétrer l'expression esthétique !

D'après Hoffding la sensation est un acte de pensée, « une distinction » et cependant la différence entre la sensation ainsi comprise et le jugement serait essentielle. Il paraît difficile d'accepter cette manière de voir. Ou bien la « distinction » est inconsciente et alors nous retombons dans l'impression passive, au-dessous de la sensation véritable, ou bien elle est consciente. Mais alors distinguer, c'est comparer, et le jugement, bien qu'à l'état embryonnaire, existe.

sensible et de reconnaissance ne, doit pas nous illusionner à cet égard.

Assurément devant la nature et l'art, l'aperception esthétique s'accompagne quelquefois d'une perception d'ordre, de perfection, à ce point impétueuse et soudaine que l'imagination aidant, l'âme, le corps même sont comme soulevés, transfigurés, et nous voilà tentés d'attribuer une origine suprasensible au souffle qui nous emporte. Gardons-nous de ces exagérations. Hors le cas des décisions dans l'ordre moral, tout se réalise en nous par des moyens purement humains. Aussi bien que la faculté spéciale, tout mysticisme doit être résolument écarté.

A l'encontre de la théorie intellectualiste on invoque la forme synthétique de l'activité psychique. Comment analyser, disséquer ce qui est inanalysable. La philosophie contemporaine admet aujourd'hui que le caractère propre de l'activité spirituelle est « l'intériorité réciproque des parties ». Il n'existe pas, dit Hoffding, de démarcation entre la sensation et l'image souvenir, l'image et la pensée, la pensée et la décision volontaire, aussi bien au point de vue biologique qu'au sens spiritualiste[1]. Placer le sentiment esthétique dans l'acte intellectuel c'est en faire l'apanage de l'activité spirituelle totale. Toute séparation est artificielle et ne répond pas à la réalité. Telles sont aussi à peu près les conclusions du néo-vitalisme français et de l'Einfuhlung Allemand.

1. C'est pourquoi, dit Dwelshauvers, « il n'y a pas de localisations psycho-physiologiques. Ces localisations sont de haute fantaisie », et « à mesure que la connaissance anatomique et histologique du cerveau progresse, tout espoir disparaît de déterminer les localisations psycho-physiologiques ». Rien ne montre mieux la naïveté de certains biologistes que leurs efforts persistants dans cette voie et les progrès qu'ils se vantent d'avoir accomplis (V. G. Dwelshauvers, *L'Inconscient*).

Cela posé, dit-on, reste à qualifier esthétiquement le bloc irréductible, à lui donner la coloration spéciale. Ici seulement les avis peuvent différer ; les uns invoquent la sympathie d'homme à homme ou d'homme à chose ; les autres l'étiquette sociologique, qui peut-être fixe les règles et conditions des *moyens,* mais n'explique pas la nature profonde et intime du sentiment esthétique ; d'autres enfin le frisson de vie, l'élan total du corps et de l'âme s'affirmant et s'exaltant. Bon nombre enfin, se rendant compte de l'insuffisance de ces caractères intérieurs, ne craignent pas d'en appeler à la faculté spéciale, ou plus sagement imaginent une sorte d'intuition sympathique, qui forcément elle aussi incline vers le mysticisme.

Là déjà, dans le nombre et la contradiction des remèdes, apparaît l'insuffisance des solutions proposées ! Et d'ailleurs, répondent les intellectualistes, nous le reconnaissons, ce que l'analyse dissocie en posant le sentiment esthétique comme œuvre de l'intelligence et de celle-ci seulement, ne saurait être pratiquement séparé de tout contact avec les éléments divers de l'activité mentale. Mais en fait l'intelligence n'est pas la volonté, ni la sensation ni la mémoire ni l'émotion : en les innombrables domaines où elle s'infiltre et agit, elle reste ce qu'elle est. A son exercice, dans certaines conditions, correspond une jouissance *sui generis* qui domine et utilise à son profit les autres éléments de l'activité mentale. Encore cependant que le chef se mêle au cortège nous ne devons pas le perdre de vue. Aussi longtemps qu'il dirige, l'action se concentre dans l'expansion intellectuelle libre, désintéressée, considérée en elle-même et pour elle-même et non dans les accessoires, pourtant utiles ou nécessaires ; vient-il à s'effacer,

à disparaître, la synthèse comme un troupeau sans conducteur se désagrège pour reformer d'autres groupements au gré des circonstances.

A condition de ne pas exiger un isolement impossible et d'admettre que les cloisons étanches introduites par l'analyse n'existent pas dans la réalité, la théorie intellectualiste est fondée à délimiter le plaisir esthétique, en tant que purement intellectuel ; sauf à reconnaître l'utilité sinon la nécessité de sentiments accessoires, qui le stimulent, l'accompagnent et le fortifient.

CHAPITRE IV

LES IDÉES DOMINANTES ET LE PLAISIR ESTHÉTIQUE

Il semblerait si l'on considère la qualité et la quantité des ouvrages traitant de l'esthétique que rien ne reste à dire sur l'idée dominante[1] dans les arts, que tout le monde est à présent d'accord sur le caractère, le rôle, l'importance de ces idées, sur leurs défauts, leurs qualités, et les conditions auxquelles elles doivent satisfaire. Il n'en est rien cependant, les divergences sont nombreuses et tiennent au conflit des opinions sur la nature du sentiment esthétique et surtout à la confusion si fréquente entre l'agrément attaché aux idées dominantes, qu'il soit sensible, émotif, utilitaire, intellectuel, peu importe et le plaisir esthétique en soi, tel qu'il résulte de l'œuvre considérée.

De tous les inconvénients résultant de cette erreur

1. On entend par « idées dominantes » les idées, pensées, sentiments qui servent de thème principal à l'expression dans les arts. L'expression *sentiments dominants* serait également bonne, car une idée dépourvue d'intérêt ne se maintiendrait qu'avec peine au-dessus de l'horizon esthétique. Les idées dominantes sont une ou plusieurs et représentent la synthèse d'expressions dispersées qu'un lien plus ou moins visible coordonne et réunit. Sauf dans l'art décoratif, l'idée dominante existe toujours, bien que souvent effacée, voilée par le détail et la facture.

initiale, l'un des plus graves est de soumettre les idées dominantes aux exigences variables de théories contradictoires. Le désaccord des esthéticiens lorsqu'ils traitent de leurs qualités et défauts n'aurait pas d'autre origine et disparaîtrait si l'on consentait à les considérer sous leur vrai jour, à distinguer leur plaisir propre, qui peut être esthétique mais ne l'est pas nécessairement, du sentiment esthétique général ; à reconnaître que le premier diffère du second et n'en est pas en tous cas partie intégrante et essentielle[1].

On voudrait montrer dans ce chapitre que les « qualités » réclamées dans les idées dominantes par les uns ou les autres ne possèdent qu'une valeur accessoire, de simple appoint, et ne sont à aucun degré éléments du *plaisir esthétique central.* Les néglige-t-on, les transforme-t-on, fait-on même à l'occasion prévaloir les contraires, la valeur esthétique de l'œuvre n'est pas nécessairement diminuée pour cela ; ce travail d'élimination nous le poursuivrons dans la suite pour d'autres facteurs, tels que les *moyens* en général et la multitude des *sentiments associés* d'origine sensible ou intellectuelle, y compris les libres envolées de l'imagination désintéressée.

Pour plus de clarté les « qualités » des idées dominantes seront partagées en deux classes. La première comprendra le groupe sur lequel tout le monde est d'accord *intérêt, clarté, discrétion ;* à la seconde appartiendront les *qualités contingentes,* conséquences des systèmes adoptés et variables avec eux. La théorie du

1. Nous verrons au chapitre suivant qu'une erreur du même genre en ce qui concerne les « moyens esthétiques » devient la source de difficultés sans nombre lorsqu'il s'agit de délimiter le sentiment esthétique et d'en fixer le caractère essentiel.

jeu par exemple nous apprend que le désintéressement est à ce point indispensable que nulle arrière-pensée d'utilité ne peut être tolérée ; le romantisme sentimental, que le caractère essentiel des êtres et des choses, tel qu'il est dans l'idéal, passe au premier rang et ne saurait être contredit ; le romantisme mystique, qu'hors d'une prédication morale il n'est pas d'art véritable, etc., etc. Mais entrons dans le détail.

Qualités de sens commun ; l'intérêt.

L'intérêt du sujet est en rapport avec les préoccupations individuelles et sociales, *avec le goût du moment.* On ne considère pas *le goût abstrait,* qui n'est autre chose que « la faculté plus ou moins développée de ressentir le sentiment esthétique[1] » mais bien les préférences régnantes, quelles qu'en soient l'origine et la cause, en faveur de tel objet, telle forme, telle pensée, telle opinion, tel sentiment. Et ce goût, aussi instable dans l'individu que dans la collectivité, dépend des habitudes, des préoccupations, du courant d'idées, de l'éducation, des aptitudes physiologiques, de l'hérédité, des besoins, et de mille autres causes impossibles à énumérer. L'intérêt des idées dominantes est donc infiniment variable et changeant et l'on citerait aisément un grand nombre de cas où telle « corde », qui, la veille, au moindre contact soulevait l'enthousiasme ne vibre plus aujourd'hui à l'unisson des âmes.

C'est ainsi que les sujets militaires, goûtés aux époques de guerre, plaisent moins en d'autres temps ou demandent à être interprétés de façon différente. Dans la peinture de bataille l'idée dominante ainsi que le

1. Veron, *Esthétique.*

montre M. R. de la Sizeranne[1] a évolué depuis un siècle. Le tableau d'autrefois représente le chef ou l'empereur, entouré d'un brillant état-major dictant ses ordres ; au loin s'alignent cavaliers et fantassins, et la fumée des canons blanchit l'horizon ; de nos jours cela est changé ; c'est le village en ruine, la vie des tranchées patiente et dure, les chevaux éventrés, le blessé qui implore. Le sinistre prédomine, reflet et cause à la fois d'une aperception nouvelle des choses ; le sentiment de tristesse et d'horreur l'emporte sur l'idée de gloire. Le mérite « esthétique » des tableaux construits sur l'ancien idéal en est-il pour cela sensiblement diminué !

L'idée mystique, inspiratrice d'incomparables chefs-d'œuvre, résonne faiblement dans les cœurs, du moins en France. « Déjà à l'époque de la Renaissance, dit Gauckler[2], le sentiment chrétien était si complètement perdu que les cathédrales gothiques ne disaient plus rien au peuple et que l'aride spéculateur a pu les couvrir d'un voile de hideuses masures. » De notre temps quelques privilégiés seulement comprennent dans le style flamboyant le symbole de l'amour, montant, comme une flamme, de l'homme au créateur, et devant l'élégance des lignes droites, la grâce ascendante des ogives. la hauteur des voûtes, le clair-obscur des nefs et la disproportion des dimensions entrevoient le sublime et entendent les voix de l'infini. Les générations présentes et futures ne cesseront pas cependant d'admirer la sereine et majestueuse beauté des cathédrales gothiques[3] !

1. La Sizeranne, *Miroir de la vie*.
2. Gauckler, *Le Beau et son histoire*.
3. Shopenhauer reproche au Gothique d'être adynamique. Hanté par

Combien de chefs-d'œuvre dont l'idée dominante est à côté du goût, à peine discernable, impropre à déclancher l'imagination et qui cependant, en valeur esthétique, ne le cèdent à nul autre ! L'hommme du midi goûte avec peine le sentiment des tableaux hollandais et flamands ; Taine nous montre les raisons de cette froideur, et explique d'autre part l'indifférence des peintres dans les contrées froides et humides, pour les chaudes visions de la Renaissance. En pays riche et fertile, dans ce nord aux mœurs joviales, aux tranquilles occupations, parmi ces figures bonasses et pacifiques, l'artiste verra l'homme « pourvu du bien-être et content de son sort » et l'idée se cantonnera « dans la quiétude de l'appartement bourgeois, le confortable de l'échoppe et de la ferme, les gaietés de la promenade ou de la taverne, toutes les petites satisfactions de la vie paisible et réglée[1] ». Le classique avec ses belles proportions, le mouvement aisé et calme, la santé et l'agilité des membres, la beauté en un mot, sous forme d'exubérance vitale, sera incomprise ! Elle domine au pays du soleil, de la lumière éclatante, de l'ordonnance et de la symétrie, de l'imagination et de l'action impétueuse, tel qu'était l'Italie du XVe siècle. Et cependant d'un côté comme de l'autre, que l'idée soit ou non dépourvue d'intérêt, le sentiment esthétique existera, par la sympathie, et il ne sera ni moins intense et ni moins profond.

ses théories sur la volonté, raison d'être du monde, l'éminent écrivain ne découvre de valeur esthétique que dans l'objectivation du *vouloir-vivre*, représenté, en architecture, par la force et la durée. Et cependant nul style plus que le Gothique ne rappelle, à l'extérieur, la force intelligente, tandis qu'à l'intérieur, avec infiniment de raison, le dynamisme s'efface devant l'idée de grandeur et de mystère. Conçoit-on l'expression religieuse volontairement écrasée par le volume et le poids des assises !

1. Taine, *La Philosophie de l'Art*.

La clarté et la discrétion.

On démontrerait sans peine que ces qualités de sens commun n'ont aucun lien de substance avec le plaisir esthétique de l'œuvre : fussent-elles absentes que le mérite et la valeur de celle-ci n'en subsisteraient pas moins quoique sans doute diminués. Bien souvent dans la peinture moderne l'idée n'apparaît guère : à force de symbole elle s'offre en rébus, le sentiment esthétique, sous la forme secondaire, demeure pourtant dans sa plénitude ! Quant à l'accentuation persistante de l'expression qui nous poursuit, nous relance et nous fatigue, c'est une faute de jeunesse, plus commune dans l'ancien que dans le moderne. On cite comme exemple le gothique du xve siècle qui à force d'insistance est quelquefois fastidieux. Partout des lignes droites, traversant l'obstacle, sans interruption jusqu'à la voûte ; les colonnettes remplacées par des nervures prismatiques continues ; les montants des fenêtres en formes ondulées sans fin ; la flamme dans les balustrades, la flamme dans les contreforts ! Obsédante, l'idée d'ascension vers l'infini ne laisse plus au sentiment esthétique la calme sérénité dont il a besoin. Le déplaisir subi, la faute entrevue porteront atteinte dans une certaine mesure au sentiment esthétique, mais l'on n'oserait soutenir que dans le cas présent il ne subsiste, malgré tout, très fort et très réel !

Les qualités contingentes, variables selon les écoles, seraient les suivantes : les idées dominantes doivent s'affranchir de toute considération utilitaire à quelque degré que ce soit, elles seront morales et exprimeront, lorsque cela est possible, le caractère essentiel des choses.

Dégagées de toute considération utilitaire.

L'aphorisme, extension injustifiée de la théorie du jeu, est vrai en ce sens restreint que l'exercice même de sentiment esthétique, son plaisir propre, en tant que fin et moyen tout à la fois, est désintéressé. Il s'arrête à lui-même. Jusque-là rien à objecter. L'exagération commence lorsque, dépassant ce degré, l'on en vient à exiger le désintéressement non seulement dans le plaisir esthétique en soi mais dans ce qui touche de près ou de loin soit aux idées dominantes soit à leur support ; elle atteint le comble lorsque l'on érige cette qualité de désintéressement en élément constitutif, essentiel du sentiment esthétique, en formule définitive et suffisante de son apparition[1].

J'ai montré plus haut[2] les conséquences paradoxales auxquelles aboutit la doctrine ainsi comprise, qu'il s'agisse de la nature ou de l'art. Que de fois, devant la nature organisée surtout, l'idée utilitaire domine à ce point que l'adaptation des formes à l'usage devient, presque malgré nous, la base de notre aperception esthétique. S'agit-il de la beauté féminine, la plus courante et la plus populaire des formes esthétiques, chacun ne règle-t-il pas son appréciation d'après la fin préférée, sous l'influence, consciente ou non, d'un instinct utilitaire ; et le sentiment résultant fixera notre jugement sur l'œuvre entière ! En architecture, l'adaptation à l'usage devient partie intégrante du jugement esthétique ; et l'ornement qui n'est pas le revêtement

1. Kant est à ce point partisan de la séparation entre le beau d'une part et de l'autre l'utile ou l'agréable qu'il en arrive à n'accorder de la beauté qu'à la peinture seule, à l'exclusion du dessin !

2. V. p. 35 et suiv..

d'une utilité, paraît surajouté et devient une faute ! Aussi bien les théoriciens du désintéressement allant à l'extrême refusent-ils aux monuments utiles toute valeur esthétique[1]. Illusions donc que les idées de force, de simplicité, d'élégance, de grâce ou de délicatesse réalisées dans les styles de la Grèce ou de Rome, ou du moins illusion que le sentiment esthétique que nous croyons éprouver. Illusions au point de vue esthétique que la majesté du Louis XIV, la fantaisie du Louis XV, la grâce et la variété de la Renaissance, la sévérité martiale du style Empire ! Les ruines seules trouvent grâce en tant qu'inutiles et encore dans les motifs de notre appréciation ne doit-il entrer aucune considération utilitaire, quant au présent et au passé. Exagérations et absurdités ! Ecoutons A. Hallay, sur Brouage en Saintonge.

« C'est ici que l'on peut admirer l'éternelle beauté d'une œuvre qui fut, en son temps, rigoureusement appropriée à ses fins. Ses remparts surannés nous émeuvent par la fierté de la carrure, par l'énergique dessin de leurs éperons de pierre ; ils gardent la crâne élégance par où se signalèrent toutes les créations du genre français dans la première moitié du XVII[e] siècle... Tout a été aménagé pour les besoins de la guerre, rien pour l'ornement, et tout aujourd'hui nous enchante par sa magnifique perfection » (A. Hallay : En Saintonge).

Combien nous paraissent vaines et démodées les chicanes d'autrefois sur le désintéressement dans ses rapports avec le plaisir esthétique ! Et cependant naguère encore elles faisaient l'objet de débats passionnés,

1. V. p. 36 et suiv.

comme en témoigne la correspondance échangée à ce sujet entre Spencer et Guyau !

Les ruines ! Utiles ou non, et souvent à cause de cette utilité même, leur charme est esthétique et, par certains côtés, incomparable ! Le mystère du crépuscule ou des clairs de lune s'alliant au mystère des temps passés, l'imagination, sous l'impulsion du vestige humain, s'élance, vagabonde, désintéressée, esthétique ! Mais prenons garde ! L'imagination, cete folle du logis, à tout propos, au moindre prétexte elle se déclanche ! Rien ne l'arrête, et de la terre au ciel elle peut tout embrasser. Son plaisir esthétique éventuel, cependant, n'est pas celui de l'idée dominante, il naît à l'occasion de celle-ci et c'est tout. Sur ce terrain de l'imagination où facilement l'on perd pied, ne nous égarons pas en ce moment ; laissons les ruines et leur plaisir esthétique *dérivé* qui est d'un ordre spécial. Le désintéressement n'est pas essentiel, il n'est pas indispensable aux idées dominantes ; leur valeur, à ce point de vue, n'est pas synonyme de valeur esthétique. Voilà ce qu'il faut retenir. Tout au plus une préoccupation d'intérêt personnel trop vive pourrait-elle paralyser le sentiment esthétique ; il en serait de même d'une passion violente et, en général, d'émotions exagérées.

En face de l'utilitarisme se place, en contraste, la loi morale. La qualité correspondante dogmatiquement imposée par certaines écoles se résume dans ce commandement « que l'idée dominante soit morale, au moins dans le meilleur art ».

De Platon à Wolf et Baumgarten, en passant par Aristote, les néo-platoniciens, saint Augustin, Descartes, Leibniz, Kant, les grands idéalistes allemands

et les évolutionnistes modernes ; dans tous les temps, en un mot, et dans tous les pays les esthéticiens ont cherché la raison déterminante du sentiment esthétique, dans la perfection physique ou morale entrevue ou réalisée ; aujourd'hui encore les mystiques, contraints d'accorder que l'idée dominante peut être, en fait, laide ou immorale, s'y résignent mais avec des restrictions telles que le laid, que l'on pourrait appeler en un certain sens l'immoralité des formes, devient une sorte d'enveloppe transparente à travers laquelle apparaît, avec la force accrue du contraste, la beauté selon l'ordre.

Comment et pourquoi la pensée esthétique s'oriente-t-elle de soi vers la perfection physique et morale comme vers sa fin naturelle, on l'a expliqué plus haut et il est inutile d'y revenir [1]. Les motifs de cette tendance nous les trouvons en relief et pleinement efficaces devant la nature organisée où cependant, quelquefois, la prédominance d'un détail, au détriment de l'ensemble, altère et fixe le suffrage esthétique contrairement à l'ordre parfait [2] ; nous savons d'autre part que, dans les arts, la perfection de l'expression l'emporte sur sa moralité ; que cette dernière qualité n'est à aucun degré indispensable malgré son action stimulante, grâce à la sympathie, sur le tonus émotif général et sur l'imagination désintéressée. Le sentiment esthétique peut donc se développer, le chef-d'œuvre peut exister en l'absence de toute morale dans les idées ou sentiments dominants.

1. V. p. 21.

2. La Vénus forte et vivante du XVIII[e] siècle n'inspirait aux contemporains, y compris J.-J. Rousseau, que d'arides et froides descriptions ; elle n'a pas ce « charme d'agonie et de déliquescence sur lequel nous avons appris à nous exalter » (Lemaître, *Conférence sur J.-J. Rousseau*). Revenant au type gracile du moyen âge, l'instinct sexuel tendait à se fixer sur la grâce séduisante.

C'est un fait acquis sur lequel il n'y a pas lieu d'insister.

Fusionner l'agrément qui s'attache éventuellement aux idées dominantes avec le plaisir esthétique essentiel, dans un bloc unique, verser dans le même creuset le plaisir des sentiments accessoires de tous ordres, des sensations et de l'imagination, c'est peut-être la faute initiale, l'erreur de formule qui vicie l'expérience et conduit à d'irréparables confusions. L'esprit alors, à la recherche d'un sentiment esthétique indéterminé, qui fuit et échappe, perd pied, s'égare et, pour en finir, en appelle à d'obscures synthèses dont le terme est le mysticisme.

La grande musique pure n'est pas sans avoir étendu et fortifié le concept transcendantal du beau voisin du parfait ou même de l'au delà. Pendant certaines auditions, grâce au rythme, aux variations d'intensité et de hauteur, à la mélodie, à l'attraction, à la répétition, etc., etc., l'attention tour à tour soutenue et reposée (avec intermittence parallèle de ses troubles périphériques et internes) par les modulations changeantes des sons, se tend à l'extrême ; et bientôt, le plaisir des oreilles aidant, sous l'influence d'un tonus émotif progressivement accru naît et se développe un état d'âme analogue à l'hypnose, à cette différence près que, dans cet état, l'imagination ne se déclanche que sur commande, au lieu que, pendant l'extase musicale [1], la pensée s'active et travaille, tantôt penchée sur la jouissance cénesthésique, sensible ou intellectuelle ;

1. Au contraire de la léthargie qui est assoupissement de l'esprit, le premier degré de l'extase est l'activité, monoidéique ou poly-idéique, vers des spéculations désintéressées ; par cela même, généreuses, et quelquefois ascendantes jusqu'au supra-sensible (V. p. 245).

tantôt désintéressée, libre, généreuse ; et alors de sommets en sommets, indifférente aux contingences, elle pénètre dans l'irréel. De là à considérer la musique comme une voix de l'infini, une révélation d'en haut, il n'y a qu'un pas et ce pas à l'étranger surtout a été constamment franchi. N'est-il pas naturel alors, avec un tel point de départ, que beauté soit synonyme de perfection principalement dans le sens moral. N'insistons pas, quant à présent, sur des considérations qui seront mieux à leur place dans un autre chapitre et revenons à notre sujet.

L'affirmation que *seule* l'idée morale provoque le sentiment esthétique conduit à des paradoxes que nous avons exposés plus haut, et, pratiquement, à l'obligation de ne considérer dans les êtres et les choses que leur caractère essentiel ; ce qui en est, métaphysiquement, la substance et la raison d'exister ; le permanent au milieu des fluctuations de l'esprit et du corps. Nous touchons au concept platonicien de l'idée, soutien des formes et des proportions ; au style absolu « mélange divin de douceur et de force, de dignité et de chaleur, de majesté et de grâce[1] ».

Que le beau de la nature organisée, la *natura naturans,* nous fascine par l'expression de l'ordre selon des lois inéluctables c'est bien ; mais au-dessus de l'ordre physique se place l'ordre moral qui suppose précisément une lutte entre les tendances de la nature et l'esprit de devoir et que pour cela nous plaçons au pinacle. Sous cette double influence naît en nous le sentiment justifié que la beauté « idéale » est dans la perfection et avant

1. C. Blanc, *Grammaire des arts et dessins.*

tout la perfection morale ; mais alors comment ne pas accorder dans tous les cas une valeur esthétique incomparable à l'ordre suprême et ne pas poser le plaisir qui en découle en facteur essentiel et prépondérant dans l'œuvre d'art. D'où la règle du caractère essentiel, naguère prônée par Taine [1], aujourd'hui abandonnée, d'après laquelle le meilleur art, l'art par excellence, ne saurait avoir d'autre objet que de mettre en relief, d'idéaliser la raison d'être des hommes et des choses, ce qui exprime le développement complet et rationnel de leur nature.

Si la beauté suprême est dans la perfection, le tout est de s'entendre sur le sens et l'objet de cette perfection. Le sentiment esthétique est l'aperception non seulement de l'ordre absolu d'accord avec les formes de l'entendement mais aussi de l'ordre artificiel et, si l'on peut dire, réalisé par tranches dans l'art ou même dans la nature, il est l'appréhension sur le fait d'une intelligence rendue visible par des moyens que notre pensée comprend, la participation sympathique à l'intention, à l'effort, à la réalisation ; que l'idée dominante, inspiratrice soit ou non conforme à l'ordre idéal. Il existe de la beauté en tout usage énergique, raisonné, continu, de l'intelligence et de la volonté, alors même que celle-ci ne s'exerce que dans un sens indifférent ou mauvais, pour la violence par exemple ou la vengeance ; il en est encore ainsi dans l'ordre physique de la nature organisée ou non [2]. Si nous voulons connaître

1. V. Taine, *L'Idéal dans l'art*.

2. Toutes les manières du naturalisme et du réalisme peuvent constituer un idéal d'art quand elles ont pour prêtres Michel-Ange, Titien, Flaubert ou Wagner ; l'effort imaginatif de ceux qui poursuivent une harmonie idéale de rythmes, de couleurs, de lignes ou de sons a toujours la même valeur du moment que l'œuvre représente un mode de beauté

et comprendre le sentiment esthétique considérons-le non seulement dans ses rapports avec l'ordre en soi ; terrain dangereux que battent les flots du mysticisme ; mais aussi et peut-être davantage lorsqu'il a pour objet la pensée, la volonté, l'effort humain et ses œuvres ; dans l'art par conséquent, dont il est la raison d'être, l'unique préoccupation. Non assurément, le caractère essentiel ne s'impose à aucun degré.

Le sentiment esthétique propre à l'œuvre en soi ne sera donc pas confondu avec le plaisir résultant des idées ou sentiments dominants ; il ne le sera pas davantage, disons-le en anticipant quelque peu sur la suite, avec celui de l'imagination fut-elle désintéressée ; donc en principe esthétique. Celle-ci se déclanche-t-elle sous l'influence de la sympathie ou du mystère qu'à l'œuvre d'art correspondent deux sentiments esthétiques distincts et superposés. L'un, principal, à base de sympathie, découle de l'aperception esthétique générale ; l'autre tenant aux envolées de l'imagination embrasse toutes choses, et ne connaît ni limites ni frontières. Au gré des sentiments prédominants ou des suggestions présentes, il descend et s'étale, ou bien, pénétrant dans la vie, nous associe aux peines, aux joies, aux travaux de nos semblables ; lorsque, surtout dans l'extase musicale, la pensée se détachant de la terre, évolue sans contrôle au milieu des étoiles, avec elle il se perd dans l'irréel. A vrai dire tout objet quel qu'il soit, sans vertu ni qualité esthétique d'aucune sorte, est susceptible, les circonstances aidant, de déclancher l'imagination esthétique !

ou une originalité personnelle (Ingéniéros, *Principes de psychologie biologique*).

Fusionner sans précautions ni réserves ces processus esthétiques si différents, c'est enlever au bloc qui en résulte toute netteté dans les contours, toute individualité. Ajoutez dans le creuset le plaisir en principe inesthétique qui s'attache aux sentiments accessoires et même (comme nous le verrons dans le chapitre suivant) aux simples moyens esthétiques, que, la confusion s'accentuant, la porte s'ouvre aux spéculations sentimentales, et l'analyse devient impossible. Ces conclusions tirées de l'expérience paraissent favorables à la théorie intellectualiste ; elles montrent l'utilité d'un fil conducteur pour sortir du labyrinthe où nous pénétrons.

CHAPITRE V

LES MOYENS ESTHÉTIQUES; NATURE DE LEUR AGRÉMENT

Considérons à présent ce qui prend place entre le spectateur et les idées dominantes; les degrés de l'expression, les « moyens » par lesquels naît et se développe le sentiment esthétique surtout dans l'art [1]. La donnée sera que leur agrément ne possède à aucun degré, nécessairement, le caractère esthétique; ils sont point de départ, instruments, stimulants nécessaires, et c'est tout. L'identification systématique de leur plaisir avec le sentiment esthétique principal (alors même que l'on invoquerait comme excuse la nécessité de ne pas introduire des divisions factices dans le courant de la conscience) rend l'analyse impossible. Celle-ci échoue devant le bloc hétérogène et confus déjà rencontré en chemin comme le terme d'une erreur semblable dans l'appréciation esthétique des idées dominantes et de leurs qualités!

Et d'abord que faut-il entendre par ces mots d'un usage courant, *moyens esthétiques*? Quel est ici leur véritable sens?

1. Qu'est-ce que l'art? demande un auteur; il répond : « Imagination créatrice, volonté ordonnatrice, organes réalisateurs, voilà l'art. »

S'agit-il du sentiment esthétique supérieur, les moyens ne sont autre chose que les éléments, les étapes de l'expression, les pierres du monument ; il en est de même dans le sentiment esthétique secondaire lorsque, identifiés avec l'auteur, nous nous assimilons sa facture, sa méthode, sa pensée, ses sentiments, son effort ; sauf que, alors, grâce à la sympathie, c'est aussi, sinon principalement, comme expression d'une personnalité, que nous apprécions leur valeur et leur portée.

Sera donc moyen ce qui dans l'œuvre d'art ou la nature produit, intentionnellement ou non, une sensation utile à l'effet esthétique de l'ensemble. Les moyens sont donc innombrables, ils sont poussière : tout n'est-il pas fin et moyen ? Tout sauf précisément le sentiment esthétique qui, se suffisant à lui-même, devient un terme possible de comparaison [1]. Bien que dans la classification des moyens les esthéticiens se soient prêtés à de singulières fantaisies, le bon sens pose des limites raisonnables. Nous appellerons donc « moyens » dans les arts tout objet concret représenté, au besoin les parties de cet objet ; la forme d'un pli, le costume, le geste, la ligne, l'expression localisée, etc..., etc... Moyens que l'épisode isolée, les jeux de lumière, le cadre et les accessoires ; moyens aussi que les effets de plus large envergure, tenant à l'agencement général, à la relation ; par exemple la symétrie, le balancement des masses, l'équilibre, le contraste, la perspective, l'ordonnancement pyramidal, la répétition, le repos et bien d'autres dont l'énumération nous entraînerait trop loin.

S'agit-il des arts auditifs, le rythme et la rime, la

1. Il ne peut s'agir des fins et conséquences éloignées d'ordre social, mais de la fin immédiate.

mesure et la cadence, les consonances et les dissonances, les accords, l'intensité, le timbre, le ton fondamental, les modulations, l'harmonie imitative, le leitmotiv, l'attraction, etc..., etc..., tels sont les principaux moyens dont disposent la musique et la poésie.

Comme l'art la nature a ses moyens pour ses effets de beauté et de sublime; et ils sont également innombrables. L'intention étant réputée absente[1] chacun de nous, par l'observation, la réflexion et l'intuition pratique, devant la nature organisée; par projection de ses propres sentiments, par l'analyse et l'imagination devant le paysage, chacun de nous se crée l'œuvre d'art dont il se délecte; ici la multiplicité des impressions correspond aux replis infiniment variés de notre âme.

Il n'est pas alors de sensation visuelle, auditive, tactile, gustative, olfactive même[2], si insignifiante soit-elle, qui ne devienne à l'occasion le point de départ du sentiment esthétique ; plaisir immédiat, ou dérivé et de seconde main quand l'imagination prend le dessus, mais qui, cependant, transforme en moyens esthétiques les indices, les suggestions, l'expression dont il sort! En face de la nature le champ de nos surprises est infini ; il n'est pas esthétiquement de détail négligeable. La terre et le ciel ne suffisent plus, nous sondons journellement le fond des mers pour y découvrir de suprenantes merveilles et des trésors inconnus.

1. Quelques esthéticiens, Kant, par exemple, admettent « l'intention esthétique » de la nature et l'Einfuhlung Allemand n'est pas éloigné de la reconnaître.

2. Il semble même qu'à ce point de vue les sensations olfactives jouissent d'un pouvoir spécial. On dirait que devenues à peu près inutiles pour l'homme à son actuel stade d'évolution, elles n'en prennent que plus de force, une fois remarquées, comme stimulants de la mémoire et de l'imagination. Helen Keller, sourde-muette aveugle, appelait le sens olfactif « l'ange déchu » (*Mon Univers*. Paris, Alcan).

S'il est d'ailleurs aisé de séparer théoriquement les moyens de l'idée dominante, la distinction en pratique ne va pas toujours sans difficulté. On sait que chez les impressionnistes, l'effet de lumière est quelquefois l'objet principal autour duquel s'exercent la pensée et l'effort de l'auteur ; il représente l'idée dominante. Ce qui en d'autres cas paraît un détail est alors facteur principal du plaisir esthétique. Ici comme en bien des choses, les cloisons étanches posées par l'analyse ne sauraient exister dans la réalité.

Une pierre détachée, l'édifice, fût-il un chef-d'œuvre d'architecture, n'a pas pour cela de caractère esthétique ; ne sont donc pas esthétiques en soi, nécessairement, ces matériaux de la beauté que nous appelons les « moyens ». De ce sentiment esthétique qu'ils provoquent, créent, soutiennent, dirigent, que l'on serait tenté de loger dans les intervalles, ils ne contiennent pas, nécessairement, la moindre parcelle ; leur agrément éventuel est d'autre nature ! Et ce que nous avons dit des idées dominantes, est également vrai, pour les mêmes raisons, des moyens ! Identifier le plaisir qui s'y attache avec le sentiment esthétique principal, c'est, répétons-le, ouvrir la porte au mysticisme, suprême et dernier refuge, dont le néo-vitalisme allemand est la récente expression !

Pour mettre ces points en lumière nous passerons en revue les principaux moyens esthétiques dans l'ordre suivant : A. moyens concrets ; 1° qualités générales ; 2° qualités particulières. B. moyens de relation.

Les moyens esthétiques ! Le chapitre sera long, et cependant que reste-t-il à dire sur un tel sujet ! Philosophes et artistes depuis l'origine explorent ce domaine

où tout est connu, catalogué, étiqueté. Aux retardaires de cheminer par des routes battues et de ne remuer que de vieux matériaux. Les mêmes moellons peuvent cependant, disposés autrement, former un édifice nouveau ; ici c'est au point de vue de la théorie intellectualiste que nous nous plaçons exclusivement.

A. — *Moyens concrets.*

Qualités générales : *Vérité* et *adaptation.*

Le plaisir de la « vérité » (ou le déplaisir du contraire) dans les moyens esthétiques relève des causes suivantes : la *conformité* avec les habitudes, les préférences, les préjugés même, individuels et sociaux ; l'*interprétation* ; et quelquefois ensemble de l'une et de l'autre.

Le goût du public heurté souffre-t-il à l'excès, le sentiment esthétique sera évidemment compromis ; hors de là l'expérience apprend que la « vérité » des moyens n'est pas indispensable ; le plaisir correspondant n'est pas nécessairement de nature esthétique et il est possible de s'en passer.

La « Mise au tombeau » de Rembrandt nous représente le Christ soulevé par quatre portefaix d'Amsterdam. Véronèse fait sauver Moïse par des Vénitiennes aux cheveux d'or, habillées en princesses du XVI[e] siècle. De telles fautes[1], que ne rachète aucun symbolisme,

1. Existe-t-il *faute, erreur,* dans la peinture de Rembrandt et de Véronèse ? Les artistes admettent et souvent recherchent les anachronismes de ce genre dans les sujets bibliques. Le Nouveau Testament est une leçon morale qui dure à travers les siècles, et pour le chrétien, le Christ n'a pas cessé d'être vivant ! Ce que nous appelons erreur n'est peut-être qu'une adaptation voulue à l'esprit de l'œuvre. L'anachronisme moderne choque davantage. Le Christ en redingote, dans les tableaux de Béraud, pour bien des raisons, nous est pénible (Voir sur le sujet, R. de la Sizeranne, *Le Miroir de la vie*).

passent inaperçues dans le rayonnement de l'ensemble !

De ces invraisemblances, la valeur esthétique des chefs-d'œuvre n'est pas sensiblement diminuée ! Que d'exemples à citer dans tous les genres[1] ! Ce fut l'erreur de « l'esthétique d'en bas » d'accorder aux satisfactions des goûts et préférences une valeur esthétique en soi, que généralement elles ne possèdent à aucun degré. Nous reviendrons dans la suite sur ces vaines tentatives de codifier, à force d'expériences, les règles de la beauté[2].

Par l'*interprétation* nous comprenons et apprécions le rôle et le sens des moyens dans l'ensemble. C'est là une opération d'esprit qui rentre dans l'aperception esthétique, selon la théorie intellectualiste. Le symbolisme interprète et, par là, excuse les contre-vérités, les exagérations et les laideurs. Personne ne s'offusque de ces statues émaciées aux robes collantes qui ornent l'église gothique du XIIIe siècle, de « ces formes disgracieuses, des plis anguleux, des laides nudités, des figures sauvages, des ternes coloris » par lesquels s'exprime le mysticisme d'Albert Durer et de son école. Par l'analyse et la synthèse nous interprétons ces contre-vérités ; le sentiment esthétique n'en souffre pas bien au contraire. Là par contre où l'interprétation est difficile sinon impossible, l'erreur des formes nous impressionne. Le symbolisme absent, ou ce qui revient au même, incompréhensible, seul l'éclat du chef-d'œuvre fera pardonner l'erreur !

2° L'Adaptation.

1. Les chiens qui ornent les anciens paysages, en peinture ou en tapisserie, sans excepter les tableaux de Desportes, révèlent des formes qu'aujourd'hui, mieux instruits sur les types et races canines, nous considérons avec plus de surprise que d'agrément.

2. V. p. 106 et suiv.

Le jugement sur la parfaite adaptation, que l'on pourrait appeler la vérité de l'ensemble, représente devant la nature l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, et devant l'art, l'assimilation sympathique de la pensée ; de la facture des sentiments de l'artiste. Dans les deux cas il est donc bien, selon la théorie intellectualiste, partie intégrante du sentiment esthétique supérieur et secondaire, et son plaisir est, au premier chef, esthétique.

Qualités particulières :

Considérons à présent l'agrément inhérent au moyen esthétique isolé, pris en lui-même, s'il existe ; et afin de réduire au minimum l'influence de l'élément personnel, prenons, ainsi que le fait Fechner dans « l'Esthétique d'en bas », des exemples simples : une ligne, un son, une couleur, des formes planes élémentaires. A moins que l'on ne soit d'avance acquis aux exagérations de la théorie hedoniste intégrale, le plaisir qui en résulte pour l'œil ou l'oreille ne saurait être qualifié d'esthétique à aucun degré.

La ligne. — La ligne de beauté sera courbe selon les uns[1], selon les autres tantôt elliptique[2], tantôt ondulée et serpentine[3], ou encore carrée[4], horizontale, verticale, etc... Les causes de ces préférences, qu'elles soient physiologiques ou sentimentales, tiennent à l'habitude, à l'expression, à la sensation. Pourquoi la ligne *courbe* réunit-elle le plus grand nombre de suffrages ? Chacun donne ses raisons. D'après Wundt et Spencer, les mouvements des yeux seraient alors moins

1. Winckelman.
2. Hogarth.
3. *Id.*
4. Wolf.

fatigants ; d'après Veron, l'impression est plus variée et procède par gradations faciles ; d'après Souriau [1], le plaisir ne vient pas des yeux, mais de quelques rémi niscences de grâce, et surtout du repos. La ligne droite est affairée ; la courbe au contraire se suffit à elle-même et l'esprit ne cherche pas au delà. D'autres pensent que les lignes courbes dans le dessin et la plastique nous charment par leur « mélodie » ce qui veut dire, sans doute, que leurs ondulations, de même que la mélodie, tour à tour fixent et reposent l'attention, empêchent la fatigue et l'ennui.

Si des formes nous passons à la *direction,* c'est de ressemblances confusément senties, soit avec la figure humaine, soit avec tout autre objet communément observé que paraissent dépendre les préférences. Les lignes horizontales plaisent par le calme, l'équilibre, la sagesse, la solidité, la durée qu'elles expriment ; aux lignes obliques de bas en haut, correspondent la gaîté, l'expansion, la volupté, l'inconstance ; de haut en bas, la tristesse et la dépression. Rappelant les nuages crépusculaires et la position du sommeil, le plan horizontal signifie repos.

En un mot l'appréciation des lignes, hors de et par-dessus toute interprétation réfléchie et consciente, dépend du goût individuel, mais qu'est-ce que le goût dans ces conditions ? Une sorte de réflexe, synthèse inconsciente d'habitudes, réminiscences, considérations utilitaires, etc... Comment alors qualifier d'esthétique, à priori, l'agrément du goût satisfait, sans échouer, par cela même, dans l'hédonisme intégral !

Remarquons-le, déjà en ces mots, « ligne de beauté »

1. Souriau, *L'Esthétique du mouvement.*

transperce l'idée mystique ; bientôt le germe se développe et le néo-vitalisme allemand, fusionnant ensemble les sentiments de tous ordres et l'imagination, réduisant la « beauté » des formes à des rapports incompréhensibles de pesanteur et de mouvement, en arrive à formuler à propos de la simple ligne, un sentimentalisme mystique effarouchant.

« Avec, dit Lotze [1], une mystérieuse force d'interprétation qui peut se passer de tout ressouvenir précis de notre propre configuration, nous sommes capables de concevoir même les formes les plus étrangères à nous-mêmes, telles que les formes d'une courbe, d'un polygone régulier,... comme une sorte d'organisation ou de théâtre où il nous apparaît comme un bonheur caractéristique de nous mouvoir avec des forces inommées. » Et bientôt après Lipps et son école adopteront ces conclusions.

S'il en est ainsi des « lignes » pourquoi lorsqu'il s'agit d'objets plus compliqués, des couleurs, des sons, des formes géométriques élémentaires, l'appel au « mystère » ne deviendrait-il pas la règle ?

On admet aujourd'hui que les couleurs associées, toutes choses égales d'ailleurs, nous plaisent ou nous déplaisent par leur effet physiologique : l'agrément de leur « harmonie » n'a pas d'autre cause. Chevreul a donné l'explication scientifique du phénomène. Il a montré que devant une couleur simple, rouge, verte, bleue, l'œil habitué au blanc sollicitait la complémentaire. L'orange près du rouge fatigue le nerf optique [2].

1. V. Lotze, *Histoire de l'Esthétique allemande* ; et Lalo, *op. cit.*

2. D'après Grant Allen pour qui tous les plaisirs sont esthétiques pourvu qu'ils soient désintéressés « un assemblage de couleurs désa-

L'habitude et les circonstances modifiant en certains cas les exigences de la rétine, il n'est pas cependant de règle absolue à cet égard. Voilà pour le plaisir sensible.

S'agit-il de l'expression ; demande-t-on pourquoi jaune et splendeur vont ensemble ; pourquoi le vert rappelle le calme, le bleu la poésie ; le noir la tristesse ; pourquoi le rouge excite, etc... Les uns invoqueront l'effet physiologique, les autres certaines associations d'idées plus ou moins conscientes, fondées sur l'expérience journalière ; par exemple le bleu est la couleur du ciel profond, le vert celle du tranquille paysage, le noir est synonyme de deuil ; le jaune est image de l'or, et le rouge est image du sang, etc... Tout cela nous paraît simple, mais le sentimentalisme contemporain n'envisage pas les choses de cette façon. Ecoutons-le :

« Nous nous identifions avec les couleurs, nous vibrons avec elles... nous leur conférons une personnalité. De plus et surtout nous avons la vague conscience en jouissant des lumières et des couleurs qu'il y a comme une harmonie préétablie entre le monde extérieur et notre système nerveux, comme une sympathie inconsciente entre les mouvements de l'éther et les mouvements de nos muscles visuels et auditifs[1].

D'un point de vue élevé, plus élevé que ne le comporte la vulgarité de nos perceptions journalières, elle est certes à prévoir cette concordance entre les condi-

gréables est celui qui épuise rapidement le nerf optique ; un son antipathique est celui qui contrarie les vibrations propres du nerf auditif, etc., etc...., les saveurs, les sons, les couleurs qui plaisent sont ceux qui stimulent légèrement chaque organe sans le fatiguer ». Rien à objecter à ces truismes, mais n'en ressort-il pas que le plaisir esthétique, dans le cas présent, serait bien ce qu'il y a au monde de moins désintéressé.

1. Basch, *Essai critique sur l'Esthétique de Kant.*

tions de notre existence terrestre et l'exercice de nos facultés sensibles et intellectuelles ; et le sentiment de cette harmonie, qui pour nous représente l'ordre et la finalité, rentre dans l'aperception esthétique du beau de la nature. Mais le sentiment esthétique correspondant, cette vision du suprême, que peut-il avoir de commun avec notre préférence pour le vert, le jaune ou le bleu, selon les effets physiologiques de ces couleurs ou les réminiscences banales qu'elles évoquent plus ou moins consciemment !

Et d'autre part, s'il est vrai que l'*imagination esthétique* trouve éventuellement dans les couleurs, comme en toutes choses, un point de départ ; son plaisir propre, bien caractérisé ne saurait être confondu avec l'agrément de ces mêmes couleurs quelle qu'en soit la cause. L'imagination ! Par le flou de ses contours, la multitude infinie de ses objets, elle sera toujours et partout l'écueil de l'analyse, l'inconnue perturbatrice ! A titre cependant de forme éventuelle de la pensée esthétique, elle occupe dans certains cas un rang privilégié. Les occasions ne manqueront pas de la considérer dans ce rôle ; l'important est alors de définir ses limites, de fixer les bornes au delà desquelles elle perd son caractère esthétique. Gardons-nous d'introduire dans l'équation, sans précautions suffisantes, ses envolées vagabondes et désordonnées. Le résultat serait de reconstituer le bloc indigeste et confus et de nous acculer en fin de compte, soit au sentimentalisme néo-vitaliste, soit au mysticisme.

De la vibration colorée à la vibration acoustique, des couleurs aux sons, il n'y a qu'un pas. On admet en musique que l'agrément en soi des consonances, des accords, de l'harmonie et du rythme, variable d'ailleurs

selon les habitudes, les époques, le milieu, est purement physiologique[1]; sur ce point il semble bien que tout le monde aujourd'hui pense de même[2]. Cependant d'après le néo-vitalisme, ou plutôt l'Einfuhlung, le plaisir est esthétique et réside « dans le flux harmonieux et vivace de nos séries de représentations, qui, malgré des méandres nombreux convergent cependant comme d'elles-mêmes vers un but commun, nous révèlent des lois jusque-là cachées et nous permettent de plonger jusqu'aux dernières profondeurs des sentiments de notre propre âme[3] ».

Un tel lyrisme dépasse la réalité, et très utilement confine au mystique. Peut-être cependant, si l'on se borne à la grande musique, n'est-il pas absolument sans excuse. Nous insistons dans un autre chapitre sur le stimulus remarquable qu'apporte à l'imagination dans certains cas, le tonus émotif d'origine musicale. Le vol sublimial de la pensée ne connaît pas alors de frontière et le souvenir qui en reste se prolonge en véritable délice. Dans tous les cas le plaisir de l'imagination esthétique se distingue nettement, par nature, de l'agrément éventuel des consonances et des accords.

De l'identification abusive des plaisirs du goût, quelles qu'en soient la nature et l'origine, avec le plaisir esthétique, les conséquences ne sont pas seulement théoriques, elles sont aussi, disait-on, pratiques. La

1. Nous verrons dans un autre chapitre comment il prend en certain cas le caractère esthétique.
2. V. chap. XI.
3. Helmholtz, cité par Basch, *op. cit.* — De pareilles théories ne peuvent être que favorablement accueillies par un public musicien. Il est doux de penser qu'entre le boc et le dîner on découvre des vérités transcendantes et les lois cachées de l'univers.

tentation était grande d'enregistrer les formes élémentaires généralement agréables, et de poser ainsi les règles de l'*esthétique d'en bas*.

Fechner et Zeising organisèrent en ce sens une longue série d'expériences[1]. Ils s'efforçaient d'écarter, par la simplicité des exemples, toute appréciation utilitaire et d'éviter l'influence perturbatrice des éléments personnels. Des ellipses, des croix, des rectangles, des cartes à jouer, des livres de différents formats furent successivement présentés à un grand nombre de personnes. Les formes choisies étaient ensuite mesurées et l'on comparait pour chacune d'elles, les dimensions des côtés ; il en résulta un rapport à peu près constant, dit esthétique. représenté par la formule $\frac{1}{x} : \frac{1}{x+1}$ ou par les fractions $\frac{2}{3}, \frac{3}{5}, \frac{13}{21}, \frac{21}{34}$, etc., etc. Ayant observé que ce rapport était identique à celui que la nature et les artistes adoptent de préférence dans leurs œuvres, les expérimentateurs le nommèrent « *la section d'or* ».

Celle-ci, disaient-ils, préside à titre de relation fondamentale « à toutes les divisions de la forme humaine, à la constitution des animaux supérieurs, à la structure des plantes... aux proportions de l'art architechtonique[2] et plastique reconnues les plus belles, aux accords les plus satisfaisants de l'harmonie musicale etc., etc. »

Le rapport A est à B comme B est à (A + B) nous

1. Fechner, Zeizing, Lehman et Cohn, en Allemagne ; Hutchinson, Hogarth, etc..., en Angleterre, furent les inventeurs ou les protagonistes de la science nouvelle (V. *L'Esthétique expérimentale*, par Lalo. La plupart de nos renseignements sur le sujet sont empruntés à cet ouvrage).

2. En architecture le rapport de la section d'or est ignoré ; les styles dorique, ionique et corinthien ne s'en inspirent à aucun degré. La musique ne connaît pas davantage la section d'or.

montre, dit Zeising, le fini lié à l'infini ; voilà pourquoi la section d'or est l'essence du beau !

« La symétrie, l'unité et la section d'or ; cette trinité constitue le beau ; il n'y a pas à chercher au delà (Zeising)[1]. »

Le rêve s'est dissipé et ces glorieuses prétentions n'ont plus cours même en Allemagne ; ce qui n'a pas empêché des esthéticiens réputés d'interpréter métaphysiquement, de nos jours encore, le rapport de la section d'or[2] !

Il semble pourtant, à regarder froidement les choses, que s'il nous plaît de trouver certaines formes simples plus agréables que d'autres c'est (au même titre que les lignes, les couleurs et les sons) parce qu'elles sont physiologiquement agréables, flattent nos habitudes ou sollicitent l'imagination ; elles plaisent en un mot au goût individuel variable et changeant. En fait dans le cas des rectangles de Fechner les préférences allèrent aux proportions communément visibles, dans les livres, les cartes à jouer, les enveloppes, les portes et fenêtres, les moellons, etc., toutes choses auxquelles l'œil est fait ; plus tard, les expériences, en se généralisant et touchant à des sensations moins banales, ne donnèrent que des résultats contradictoires[3] ; il n'en pouvait être autrement.

L'esthétique expérimentale eut-elle réussi comme

1. Cité par Lalo, *op. cit.*

2. D'après Wundt, il faudrait admettre pour expliquer le plaisir esthétique de la section d'or que le rapport intelligible est perçu sensiblement.

3. Preyer par la méthode d'appellation, Binet par la méthode de reconnaissance et Baldwin par la méthode dynamogénique ont essayé de classer les goûts des enfants en ce qui concerne les couleurs. Selon le premier, ils préfèrent le jaune ; selon les deux autres, le bleu ! (V. Lalo, *op. cit.*).

répertoire des formes agréables qu'il n'en résulterait en aucune façon que le plaisir du goût satisfait, associé ou non à d'autres jouissances, soit un plaisir de nature esthétique; seuls les partisans de la théorie hédoniste intégrale l'interprèteront de cette façon. En résumé, les tentatives de Fechner échouèrent pour une double raison; incertitude des résultats, et, chez les promoteurs, un mysticisme superstitieux qui ne pouvait que discréditer leur système.

De même que pour les idées dominantes, si l'on esthétise en ce qui concerne les moyens concrets le pur agrément des sens ou du goût, la confusion ainsi établie entre les sentiments de tous ordres devient inextricable. Pour définir le plaisir esthétique en soi, il n'est alors d'autre alternative que d'invoquer un « bloc » qui contenant tout n'explique rien, ou bien une sorte d'intuition spéciale plus ou moins teintée de mystère. L'exemple du sentimentalisme allemand et, je dirai même, du néo-vitalisme français nous en donne la preuve.

B. — *Les moyens de relation.*

Ce qui est vrai des moyens concrets l'est aussi des moyens de relation. Qu'il s'agisse de symétrie, d'équilibre, de répétition, de repos, de contraste, du rythme, de la cadence, de la rime, etc., etc., toute identification de leur agrément propre avec le sentiment esthétique aboutit à des confusions dont on retrouve la trace en des expressions courantes telles que celles-ci : harmonie universelle, eurythmie, symphonie naturelle, etc., etc.; langage imagé qui loin d'apporter une solution complique à souhait le problème.

La *symétrie* dans la nature et l'art traduit le besoin

d'équilibre et le besoin de repos; elle est directrice d'évolution; rompue elle essaye de se rétablir[1]. L'équilibre ne diffère de la symétrie que par la diversité plus grande des oppositions; la première pose de chaque côté des parties qui se ressemblent et s'équivalent; le second est moins exigeant. Nous apercevons la symétrie dans les animaux et les plantes, dans l'homme, dans ses productions, en nous-même; elle nous plaît autant par habitude que par besoin physiologique. Elle encadre et facilite l'attention, signale le passage de l'homme et exprime le fini, la stabilité, la durée[2]; par cela même son abus, qui abolit le mouvement, ennuie. Le grand sublime de la nature représente la force active, aveugle, irrésistible, désordonnnée; le paysage gracieux est au contraire symétrique ou du moins équilibré[3].

La *répétition* est une sorte de symétrie qui s'établit en profondeur comme en largeur. Elle aussi guide et repose le regard au milieu de la variété des détails, met en évidence l'unité d'intention, souligne un geste, une figure, un épisode et, grâce à la prévision, par un effet analogue à celui que produisent en musique certains artifices bien connus[4], elle dirige et soulage l'attention.

1. Si l'on enlève dans le corps de certains animaux une partie symétrique, l'autre partie, du côté opposé, tend à s'atrophier, afin de se modeler sur ce qui reste de la première. « Ainsi chez un crabe, coupez le doigt d'une pince, il repousse plus petit, et sans dent ; dès que l'animal mue, le doigt correspondant de la pince opposée perd sa différenciation et de dentelé devient lisse. »

2. La symétrie, dit Dussauze, nous plairait encore parce qu'elle « donne au regard une direction parallèle, diminue l'effort d'investigation et en même temps les préoccupations analytiques » (Dussauze, *Les règles esthétiques et les lois du sentiment*).

3. Au tableau d'un paysage grandiose ne correspond pas toujours l'impression du sublime ; et là aussi, par conséquent, un certain équilibre est nécessaire.

4. Par exemple l'attraction, le ton fondamental, le leit-motiv, le retour du thème, etc., etc.

Elle annonce en littérature la solution où éclatent les caractères, indique leurs tendances et nous aide à suivre leur développement.

Le *repos* s'adresse à l'attention, et, généralement, au tonus émotif qu'il soulage, à l'effort qu'il soutient et concrétise, favorisant ainsi efficacement l'aperception esthétique générale. L'arabesque agirait par le repos. Sans doute, dit M. Seailles[1], on y découvre quelquefois des images répondant à des sensations réelles, mais en général, la signification esthétique est nulle (sauf, rarement, grâce au sentiment esthétique secondaire). Devant un fronton plat et dégarni le regard va aux contours et continue à chercher ; quelques décors ou motifs le retiennent ; l'attention s'arrête, l'esprit se détend.

Cause de plaisir pour les yeux et les oreilles, stimulant de la curiosité, évocateur d'idées, renforçateur d'expression, le *contraste* occupe parmi les moyens de relation un rang privilégié ; le plaisir, le soulagement qui en résultent pour l'œil ou l'ouïe, ne sont à aucun degré de nature esthétique ; seule l'interprétation lui donnerait ce caractère. Etendant ces conclusions nous pouvons dire que des moyens de relations ci-dessus énumérés, l'effet ne saurait être que physiologique ou bien le résultat de l'interprétation[2]. Dans le premier cas l'agrément ressenti, bien qu'utile au sentiment esthétique, ne s'identifie pas avec lui ; il est d'autre nature ; dans le second cas l'exercice intellectuel correspondant, pour peu qu'il soit conscient, trouve évidem-

1. Séailles, *Le génie dans l'art.*

2. L'interprétation se traduit en perception de la convenance, de l'adaptation, de l'ordre et de l'expression ; elle embrasse tous les modes de l'aperception esthétique devant la nature et l'art.

ment sa place dans l'aperception esthétique générale.

Le *rythme* correspond dans la nature à l'arrêt d'un mouvement par une résistance, il est intimement lié aux possibilités physiques sur notre globe et en révèle les limites. « Concentration, expansion, dit Evellin, voilà l'opposition éclatante, indiscutable qui plane au-dessus de toute la nature. » Elles existent et se succèdent « dans les sommets de l'être » aussi bien que « dans les plus obscures et les plus imperceptibles pulsations de la vie individuelle[1] ». C'est dire que le rythme s'impose à tout mouvement et soumet à ses lois la force brutale des éléments aussi bien que l'activité des corps organisés. Le jour succède à la nuit, l'été à l'hiver ; après la tempête le calme, après l'effort le repos[2] ! Dans l'ordre spirituel la pensée et la volonté tour à tour cèdent au besoin d'expansion avant de se concentrer sur elles-mêmes ; le travail d'esprit n'est possible que s'il est soulagé par la distraction. Le mouvement radicalement arythmé, indéfiniment continué, suppose une puissance sans bornes ou l'impossibilité d'une résistance ; ici nous sortons des contingences et nous touchons au suprême ! Aussi bien en ce domaine où règne l'infini, le rythme n'est-il pas à sa place ? Telle est cependant la suggestion de son rôle sur notre humble planète que le Brahmanisme, cette émanation de la sagesse antique, étendant à l'illimité les conditions du limité,

1. V. Evelinn, *La raison pure et les autonomies.*

2. Le rythme des jours et des saisons serait un argument en faveur de la cause-finalité. Les lois de la mécanique, disait Leibniz, sont belles, mais ne sont pas nécessaires ; et la science depuis a confirmé ces conclusions (V. Janet et Séailles, *op. cit.*). On objectera que l'homme s'est rythmé sur la nature ! C'est ainsi que le recul indéfini du temps permet en évolution les plus extravagantes hypothèses.

divinisant l'imparfait, érige au rang suprême un Dieu Brahm, qui soumis au rythme se donne et se garde tour à tour par « l'expire et l'inspire[1] ».

C'est dans la musique et la poésie que le rythme prend toute sa valeur; en tant que moyen esthétique il nous introduit dans les arts auditifs où son rôle est considérable.

On sait que le rythme entendu s'accompagne de mouvements intérieurs et périphériques et, probablement, de réactions cérébrales en rapports avec les alternances de l'attention ; quelquefois aussi d'un chant intérieur. La cadence d'une musique militaire fait marcher au pas! Dans un ordre d'idées plus élevé l'attention, ou, en langage physiologique, la concentration nerveuse, avec son cortège de réactions internes et périphé-phériques, monte ou descend selon les variations du rythme. De ces alternances dans la tension générale et les mouvements accompagnateurs qui, tour à tour, soulèvent et abaissent notre être tout entier[2], naît un tonus émotif intense, accompagné souvent d'extase torpeur qui pour les natures frustes et dans certaines conditions constitue le principal sinon le tout de l'audition musicale. A mesure par contre que se perfectionnent les procédés musicaux et notre aptitude à les comprendre, le rythme en se prolongeant, au lieu d'aboutir

1. Les Monistes commettent une erreur du même genre en soumettant l'évolution du Cosmos à la formation et destruction indéfiniment périodique des mondes. C'est là violer les lois d'énergies, ou plutôt, à l'encontre de la doctrine, superposer aux lois naturelles un principe directeur. Mais quel autre moyen de concilier l'éternité *a retro* de la matière avec l'eutropie et l'évolution. En fait il n'existe aucune utilité, aucune probabilité en faveur d'un rythme dans l'évolution des mondes.

2. Le rythme musical produit aussi des effets accessoires par la prévision, l'expression, le repos, sur lesquels nous reviendrons. Leur plaisir d'ailleurs n'a rien d'esthétique en soi.

à l'émotivité engourdie ou bruyante, se résoud éventuellement, grâce à l'appoint de stimulants plus suggestifs, plus raffinés, en imagination esthétique d'un ordre très élevé.

Malgré l'importance de son rôle musical, le rythme est quelquefois dédaigné et l'on a tendance à méconnaître sa valeur en tant que moyen esthétique. L'effet, dit-on, en est vulgaire, et seules les natures primitives se délectent des troubles qu'il provoque ; témoin le nègre du Soudan qui au son rythmé des cymbales pleure, rugit, trépigne [1] ; si bien que d'éminents esthéticiens, des musiciens même, estimant que leur art est suffisamment pourvu avec ses éléments nobles, hauteur, intensité, timbres, accords, mélodie, etc., etc., le relèguent au rang subalterne des accessoires inutiles ou à peu près. D'autre part la poésie par une réaction contraire marque une tendance à se séparer, en sacrifiant la cadence, de cet instrument par trop musical [2].

Excès de critique et souvent excès de louange ! Si par les uns le rythme est mis au rancart ; les autres exagèrent son importance et diminuent son rôle. Tous les mouvements sur notre globe étant plus ou moins discontinus, pour peu que la nature nous ait

1. « Le nègre Bambara, raconte un explorateur, verse de grosses larmes et pousse des cris inarticulés en écoutant le bruit rythmé des cymbales et des tambours ; ses yeux brillent, son visage s'enflamme ; la musique cesse, il tombe accablé de fatigue. »

2. Le rythme, la cadence et la rime, par les alternances physiologiques, l'attente et la prévision, charment et engourdissent la pensée. Flaubert disait qu'un beau vers qui ne signifie rien est supérieur à un vers moins beau qui signifie « quelque chose ». De même, en littérature et en philosophie, la cadence des phrases voile quelquefois l'erreur du fond. On connaît ces vers :

« Un jour qu'il faisait nuit le tonnerre en silence
« Par de sombres éclairs annonçait sa présence.
« etc..., etc... »

créés poètes, nous les intercalons, à l'unisson les uns des autres, sans battements ni heurts, dans l'activité totale, selon un rythme consonant. Les accords musicaux, l'alternance des saisons, le bruit de l'ouragan, le bruissement des feuilles, le mouvement des vagues, l'évolution biologique[1], les courants sociaux et religieux[2], etc., etc., tout est symphonie, synchronisme, eurythmie transcendante ; le rythme, suprême explication, nous apparaît, ceint de lumière, comme une épave terrestre de la divine harmonie ! Au point de vue du beau dans la nature, de la beauté vague, telle que l'envisage Kant, représentée par l'accord de l'ordre objectif et des lois de l'esprit, l'enthousiasme n'est pas sans excuse ; mais lorsque de cette forme du sentiment esthétique nous passons au beau dans l'art et à plus forte raison lorsqu'il nous plaît d'ériger, scientifiquement, l'*eurythmie* en objectivation de la beauté, le sol se dérobe sous nos pas et le mysticisme nous égare.

Au rythme la poésie moderne oppose la rime, qui elle aussi, grâce à la prévision, repose, conduit l'attention et intensifie le tonus émotif. La rime trouvera grâce par ce qu'elle appuie sur l'idée, la met en relief et

Loin de la gêner la sert et l'enrichit.

1. Rien n'est moins clair que l'expression *rythme* prise au figuré. Le comble est peut-être de l'introduire dans les démonstrations scientifiques. D'après Le Dantec, il existerait un rythme nocif des toxines et pour comprendre l'adaptation du corps à ces poisons, il suffirait d'invoquer « un rythme nouveau qui désarme le rythme ancien ». L'animal reste vivant « quand il a digéré le rythme du colloïde » ; il l'a imité (V. Le Dantec, *Méthodes pathologiques et le langage actuel*).

2. L'extension du rythme aux faits sociaux, bien que suggérée par l'analogie, est souvent trompeuse. Le fait social est le produit de concours innombrables, mais le nombre des activités en cause n'est souvent qu'une fraction de la totalité, et l'on ne peut soumettre au rythme ceux que le mouvement initial ne concerne pas.

En résumé, sans nous égarer en des considerations musicales qui seront à leur place plus loin, nous pouvons dire que l'effet du rythme, principalement actif sur la concentration nerveuse et, par là, sur le tonus émotif se manifeste aussi dans les mouvements qui l'accompagnent. Son plaisir est d'ordre physiologique et sauf pour les partisans de la théorie hédoniste intégrale, ne possède aucun caractère esthétique. A raison de sa valeur émotive, de son pouvoir entraînant, le trouvant partout dans la nature, nous exagérons son rôle et sa portée, et tantôt au propre, tantôt au figuré, nous l'insérons volontiers dans le bloc mystico-esthétique, que, devant l'ordre suprême, se forge l'imagination. Que dis-je ? il en devient quelquefois l'élément essentiel et suffit à le qualifier.

La symétrie, dit-on en exagérant, tient la place du rythme dans les arts visuels. Sans doute comme repos de l'attention son rôle est-il réel, mais à quelle distance du rythme dont elle ne possède ni le pouvoir émotif ni la force d'entraînement ! Nulle contre-partie adéquate du rythme n'existe dans les arts plastiques et le paysage ; tout au plus la trouverait-on dans quelques autres moyens musicaux qui, agissant sur l'attention, s'accompagnent par cela même de mouvements intérieurs et extérieurs. Dans tous les autres cas la ressemblance est superficielle.

Les moyens de relations énumérés plus haut et d'autres passés sous silence, faute d'espace[1], le paysage naturel ne les contient, il va de soi, que fortuitement ; sont-ils présents l'aperception esthétique en profite.

1. On allongerait aisément la liste des moyens de relation en y faisant entrer, par exemple, l'emplacement, le décor, etc..., etc... Le portrait de

Sauf le *contraste*, ils n'existent pas dans le grand sublime et à vrai dire, ils y seraient plutôt nuisibles qu'utiles. Là tout est opposition, imprévu, disproportion, désharmonie, asymétrie, force et mouvement, fécondité, brutalité même. Aussi bien le sentiment esthétique que l'on ne saurait confondre, loin de là, avec l'impression de sublime, prend-il, devant le paysage, des formes spéciales et variées. Nous y trouvons à titre d'éléments générateurs tantôt l'aperception de l'ordre, d'accord avec les besoins de « l'entendement » ; tantôt l'analyse suivie de synthèse (mais non l'impression) du sublime ; plus souvent l'imagination esthétique, enfin l'expression hédoniste ou l'expression sentimentale représentée par une « projection sympathique et symbolique du moi pensant et sentant » si l'on préfère ce lyrisme tiré du néo-vitalisme contemporain à la simplicité d'un style moins imagé. Nous serons amenés à traiter le sujet plus en détail dans les chapitres suivants [1].

Mlle de La Vallière en Carmélite, observe Quatremère, serait mieux à sa place dans l'aridité suggestive d'une cellule de couvent, que dans les appartements de Versailles, « le seul lieu du monde qui ne devait jamais le revoir ». La critique est discutable au point de vue contraste (Quatremère, *Considération sur la destinée des ouvrages d'art*).

1. V. chap. VIII et IX.

CHAPITRE VI

LES ÉMOTIONS

On s'est efforcé dans les chapitres précédents de dégager le plaisir esthétique, grâce à sa définition même, des sentiments étrangers de toutes espèces qui, en foule, l'entourent et l'embarrassent au point quelquefois de l'annihiler; cohue perpétuelle, toujours en mouvement, dont l'envahissement sur l'œuvre subtile de l'esprit ne cessera jamais aussi longtemps que le corps tiendra à l'âme et n'en pourra être séparé.

L'art même n'aurait d'autre objet, d'après quelques esthéticiens, que de provoquer l'émotion, surtout l'émotion altruiste[1]. Ainsi présentée la thèse est inacceptable. Que certaines émotions soient utiles au sentiment esthétique, que d'autres lui soient indispensables, inhérentes pour ainsi dire, personne ne le conteste. Le plaisir esthétique même n'est-il pas une émotion et ne possède-t-il sa correspondance physiologique, en tant qu'intellectuel, dans les vibrations des cellules cérébrales[2]. Il existe d'autre part, c'est l'évidence même, des

1. V. Dussauze dans *Les règles esthétiques et les lois du sentiment*, ouvrage intéressant autant qu'érudit mais dont le point de départ est contestable. Quelle est donc l'émotion que doit produire l'œuvre d'art ? l'émotion esthétique sans doute ; mais alors il convient de la définir !

2. Le sentiment peut être défini : « La réponse de l'organisme à

émotions en grand nombre et de tous genres qui par leur force et leur nature suppriment ou paralysent le sentiment esthétique naissant.

Donc rien n'autorise à identifier le plaisir esthétique avec l'émotion en général, fût-elle altruiste. La sympathie même dont le rôle est si grand, diffère par nature et par essence du sentiment esthétique, son émotion souvent utile, n'est pas toujours indispensable, loin de là.

L'objet de ce chapitre est de considérer les troubles émotifs en eux-mêmes, dégagés autant que possible des sentiments, du connaître, qui les accompagnent et les provoquent, envisagés comme producteurs d'émotivité[1] et généralement dans leur rôle utile ou nuisible à l'intérêt esthétique. Leur plaisir (car en toute émotion il y a un plaisir) est-il partie composante du sentiment esthétique et si la réponse est affirmative quand et dans quelles proportions?

Pour la plupart d'entre nous, *émotion* est synonyme de manifestations visibles, rougeur du visage, tremblement, pleurs, etc., etc. Le *trouble émotif* embrasse au contraire non seulement les réactions extérieures, mais aussi les mouvements intérieurs de tous genres,

l'influence favorable ou nuisible exercée sur lui par le monde extérieur » (Basch, *op, cit.*). Il comprend les éléments suivants : un connaître, des réactions cérébrales propres à ce connaître, des troubles consécutifs organiques et périphériques, la conscience de cet état (V. p. 56 et suiv.).

1. En fait dans l'homme chez qui d'ordinaire émotion et sentiment se confondent, tel sentiment (ou tel connaître) ne provoque que des troubles émotifs déterminés. On distingue l'émotion de la peur de l'émotion de la colère ou de la douleur. Lorsqu'au contraire, comme il arrive, le trouble émotif précède toute connaissance, il s'accompagne soit de sentiments habituellement correspondants, soit aussi, grâce à l'imagination, d'autres sentiments et émotions disparates et sans lien apparent entre eux. L'émotion produit ainsi l'émotivité ; l'émotivité provoque l'émotion et, par conséquent, le sentiment.

y compris le stimulus initial de nature cérébrale. Cette dernière expression plus ouverte, plus complexe, est donc aussi plus vraie et n'étaient sa longueur et l'usage, peut-être conviendrait-il de l'employer exclusivement. Habitudes et réalités, étant également respectables, nous dirons, indifféremment, dans le sens large, troubles *émotifs* et *émotions* ; ce qui est d'autant plus permis que le sens exact du mot *émotion* n'est pas encore clairement déterminé dans le langage philosophique.

Le sentiment couvre la vie humaine ; il la pénètre et la dirige dans ses œuvres les plus grandioses et les plus insignifiantes. Serait-il vrai que parmi les hommes les uns obéissent au sentiment, les autres à la froide raison ? Disons plutôt que tous, sans exception, nous obéissons au sentiment. La différence est dans la nature, la qualité, la permanence, l'impétuosité des sentiments dominants. Il n'existe pas d'idées forces, il n'y a que des sentiments forces ! Afin de ne pas nous égarer dans ce domaine immense des sentiments, posons dès à présent les jalons de la route. Nous passerons en revue pour commencer, les troubles émotifs qui le plus, si ce n'est toujours, et quelquefois nécessairement, se trouvent associés au sentiment esthétique. Ceci nous conduira à examiner le rôle émotif de l'attention, de la sympathie et de l'impression de sublime. En quatrième et dernière catégorie se rangeront les émotions de second ordre, tout à fait accessoires ou fortuitement concomitantes, qu'il s'agisse de sentiments d'ordre physiologique vulgaire ou de sentiments basés sur les rapports de représentations, par conséquent affectifs ou moraux.

A. — *L'attention et ses troubles émotifs.*

L'attention comprend, de l'avis général, les éléments suivants : monoïdéisme intellectuel relatif, troubles consécutifs vaso-moteurs tant extérieurs qu'intérieurs, et, pour l'attention volontaire, sentiment ou illusion de l'effort[1]. Au point de vue physiologique elle a nom *concentration nerveuse* et comporte des variations circulatoires et trophiques dans le cerveau, suivies de phénomènes moteurs périphériques et internes, qui à leur tour réagissent sur le cerveau et en augmentent la tension[2].

Vaso-dilatation centrale et vaso-constriction périphériques ; telles sont probablement les réactions initiales : de là divers symptômes. La circulation intracérébrale devient plus rapide ; le cerveau se gonfle ; la respiration, inhibée en profondeur, s'accélère ; les muscles s'immobilisent et se contractent ; la température centrale et locale se surélève ; certaines fonctions se ralentissent ; l'œil se fixe ; on voit apparaître des

1. L'opinion d'après laquelle l'attention serait tout entière dans les troubles musculaires et vaso-moteurs et se résumerait dans la conscience de ces mouvements est aujourd'hui abandonnée. On admet, comme pour le sentiment en général, la priorité de réactions intra-cérébrales dépendant de la circulation sanguine. Les fluctuations (ou oscillations) bien connues de la concentration nerveuse correspondent aux variations dans la nutrition cérébrale. En un mot la tension d'esprit, soit qu'elle se produise par la perception ou par la reviviscence de traces cérébrales, précède les phénomènes de coordination musculaire et d'adaptation. Met-on le cerveau hors de cause, il devient impossible d'expliquer l'effet épuisant de certaines formes d'attention expectante (V. Nayrac, *L'Attention* ; Bechterew, *Psychologie objective*, etc., etc.).

2. Pour plus de détail sur les réflexes de la concentration nerveuse, v. Bechterew, *op. cit.*

tics bien connus, et de légers mouvements accompagnateurs ; pendant ce temps l'effort de la pensée provoque des échanges physico-chimiques considérables ! Les réflexes de la concentration nerveuse furent, en ces derniers temps, l'objet d'intéressantes expériences, et leur étude acquiert, grâce à la psycho-physiologie, une précision scientifique. C'est un des points, en y comprenant les émotions en général, sur lesquels la psychologie expérimentale, naguère amoindrie par l'exploitation sectaire dont elle fut l'objet, montre le grand avenir qui l'attend comme adjuvant de l'introspection.

L'attention ne saurait s'immobiliser sur une seule idée ; graduellement alors, grâce à l'absorption de la pensée dans un sens unique, se produirait l'insensibilité suivie de l'extase à tous les degrés. D'autre part à raison de la tension physiologique générale, la concentration nerveuse ne peut être prolongée sans repos. « L'attention, dit James, sur un objet qui ne change pas, est une impossibilité. » De là ces oscillations bien connues qui représentent la détente physiologique et la vie de la pensée. Dans les limites où elle est possible et malgré des révoltes passagères, l'attention continue est très fatigante ; l'immobilisation des muscles, l'effort nerveux, l'activité strictement localisée du cerveau, la contraction générale, le trouble des fonctions, conduisent à l'épuisement ! Dans l'attention expectante[1] en

1. Quelques auteurs appellent *expectante*, l'attention accompagnée de préperception ; l'esprit attend, disent-ils, la solution qu'il prévoit. La musique permet « de prévoir » et facilite ainsi la concentration nerveuse. Bon nombre de moyens esthétiques n'ont d'autre objet que de rendre la préperception possible. Il semble que le qualificatif *expectante* doit être réservé à l'attention suspendue et inquiète, sans préperception. L'attention en travail mathématique n'est pas expectante et se réduit ou peu s'en faut, à l'inhibition avec phénomènes d'érethisme atténués ; la pensée normale, quoiqu'en activité continue, s'incline, intéressée, vers son objet, et s'y pose sans préoccupation et bientôt sans effort.

particulier, en l'absence de toute préperception, lorsque la solution inquiète, préoccupe, la dépense d'énergie nerveuse et musculaire devient considérable, les échanges physico-chimiques de nature cérébrale s'exaspèrent, l'éréthisme est à son comble et pour peu que cela dure, l'anéantissement des forces se produit avec une incroyable rapidité.

Le soldat en faction près du drapeau, obligé de garder l'immobilité absolue, doit être bientôt remplacé sinon il succomberait à la tâche[1]; l'attente devant le lit d'un malade, en présence d'un malheur possible, anéantit au suprême degré. C'est donc une impérieuse nécessité dans les arts visuels et auditifs de soulager et de guider l'attention par des alternances de repos et d'activité, de la faciliter par la préperception[2], d'encourager les variations et les oscillations qui lui sont indispensables, de combattre l'effet nuisible de troubles émotifs exagérés. Est-ce à dire que les troubles de cet ordre sont toujours à éviter? Non certes. Le rôle que la concentration nerveuse tient dans les arts auditifs et visuels nous apprend qu'ils sont très utiles dans le premier cas. Par contre dans les arts visuels ils ne manqueront pas d'aller à l'encontre du sentiment esthétique si les moyens classiques pour diminuer la fatigue et l'effort ne se rencontrent pas à quelque degré dans l'art ou la nature.

Devant une œuvre d'art, un tableau, un château

1. La contraction musculaire quelle qu'en soit la cause n'est pas seulement fatiguante, elle ne saurait être soutenue sans un effort *croissant*. La tétanisation faradique n'a d'effet sur les muscles que pendant un instant très court à moins d'être renouvelée ou augmentée (V. sur le sujet, James, *Psychologie*; Richet, *Physiologie des nerfs et des muscles*; etc., etc.).

2. V. p. 236 et 244, sur le rôle de la préperception dans la musique.

Renaissance, une statue, l'attention d'abord volontaire puis preque spontanée, ou bien spontanée d'abord puis volontaire, lorsqu'elle est d'avance sollicitée par la surprise ou l'intérêt, se comporterait de la façon suivante :

Tout d'abord le regard néglige les contours[1]. Encadré, soutenu, par l'équilibre, la symétrie, la répétition, il va droit au centre, et de là aussitôt, commence sa tournée d'inspection. Le mouvement de l'œil serait continu s'il était libre, mais il ne l'est pas. Lié à l'attention il doit se soumettre à son allure. Celle-ci moins agile demande quelques instants pour se poser, environ treize centièmes de seconde[2]. L'œil procède donc par bons successifs, avec une vitesse extrême : il va d'un point à l'autre, du centre à la périphérie, et inversement, s'arrêtant au hasard de ce qui le charme ou le captive, se pliant aux caprices de cette attention spontanée qui, dans une œuvre bien faite, conduit, soulage et repose l'attention volontaire. C'est alors, au cours de cette exploration, que se développe l'aperception des rapports, éléments du sentiment esthétique. L'esprit analyse, réduit et synthétise ; bientôt il dirige l'œil, modère son allure, retrouve et s'assimile degré par dégré, avec un minimum de fatigue, la technique et la facture de l'auteur, sa pensée et son effort, les idées et les sentiments qn'il a voulu exprimer.

Considérons le visage du spectateur pendant l'aperception esthétique d'une œuvre qu'il voit pour la première fois. Le sourcil s'élève, l'œil se dilate, le front se ride transversalement, la bouche s'ouvre ou, quelquefois, les lèvres se contractent ; c'est l'attention. Le sourcil

1. Souriau, *op. cit.*
2. Brain, *Experimental researches on Attention* ; Th. Ribot, *Psychologie de l'attention*, etc., etc.

s'abaise et se fronce, les plis du front sont verticaux, la bouche se ferme, l'œil se voile, c'est la réflexion.

En ces périodes de préparation et d'élaboration, le regard, les yeux et l'esprit seront plus ou moins soutenus, dirigés afin d'éviter une fatigue qui entraverait le développement normal des sentiments esthétiques.

S'agit-il de la nature, du paysage, nulle prévision sauf exceptionnellement, nulle recherche anticipée. De spontanée l'attention devient volontaire par une invasion subtile de l'aperception esthétique dans le sens de l'expression, de l'ordre, des sentiments personnels, de l'imagination. Même alors, ils ne sont pas à dédaigner les moyens propres à soulager la tension nerveuse et l'effort physiologique. La nature ne prépare intentionnellement rien en ce genre ; bien au contraire ! Raison suffisante, avec d'autres, pour transformer, chez quelques uns, la beauté du paysage en énigme sans intérêt !

Chez l'auditeur de grande musique pure, alors par conséquent que le rythme et la cadence ne prédominent pas, l'attention tient un rôle considérable. Volontaire d'abord, à peu près spontanée ensuite, excitée par le plaisir des oreilles et le désir de comprendre, facilitée par la préperception, elle se fixe sans effort grâce à la variété des sons, à leurs modulations changeantes dont elle suit les mouvements, grâce au rythme et à d'autres artifices musicaux ; bientôt ces alternances de la concentration nerveuse en arrivent à produire un tonus émotif *sui generis* qui augmente l'émotivité générale, et se traduit quelquefois, même après l'audition, en imagination esthétique de l'ordre le plus élevé. Mais n'insistons pas sur des processus qui seront plus loin développés en détail.

Dans tous les cas qu'il s'agisse des arts auditifs ou

visuels, du paysage ou de la nature organisée, l'émotion de l'attention pourvu qu'elle soit alternante, graduée, soutenue, n'est pas sans agrément. Il en est ainsi de toutes les émotions. A peu près négligeable dans les arts visuels, ce plaisir s'ajoute pendant la musique aux autres stimulants du tonus émotif; les réflexes de la concentration nerveuse dépassent alors le stade de l'agrément ; leur rôle est d'un ordre physiologique plus élevé, et infiniment fertile en résultats esthétiques.

Mais dira-t-on, l'artiste débute souvent d'une façon intuitive; le sentiment l'emporte, l'imagination s'élance, la raison coordinatrice ne vient qu'après. N'existe-t-il pas pour l'amateur une sorte d'intuition du même genre, antérieure à toute opération intellectuelle et raisonnée? Et d'ailleurs voici un fait communément observé. Un tel soudainement placé devant une œuvre d'art la perçoit esthétiquement et pendant ce temps on ne cesse de tenir une conversation banale et animée[1]. Où est l'attention? Que devient la théorie intellectualiste? L'intuition pratique, quel que soit l'agrément des yeux et des oreilles[2], ne saurait être invoquée dans tous les cas; l'intuition métaphysique est à écarter d'emblée; reste donc le dédoublement de l'attention, mais ce dédoublement même est à expliquer ; le mécanisme n'en est pas aisément compréhensible.

Les uns invoquent l'attention latente[3], deux mots

1. Ceci n'arrive pas devant les grands spectacles de la nature ; l'impression de sublime rend silencieux. C'est après que l'esprit analyse et synthétise esthétiquement vers l'expression d'ensemble.

2. Lorsque devant le paysage, l'expression hédoniste est objet de l'aperception esthétique le plaisir sensible peut suffire à provoquer une sorte d'intuition pratique, d'ailleurs incomplète, et qui s'accroît par la réflexion.

3. Voici un exemple des actes dénommés par quelques-uns *actes*

qui jurent de se trouver ensemble, autant que les termes contradictoires d' « intelligence inconsciente ». Les autres en appellent à la mémoire. L'image peut s'y graver sans vestige de conscience[1]; les animaux les plus inférieurs ne donnent-ils pas signe de mémoire? Plus tard viendrait la réflexion. L'explication est plausible mais n'est-il pas plus simple d'invoquer l'extrême rapidité des mouvements de l'attention.

En $\frac{1''}{10}$ ou $\frac{1''}{20}$ elle se porte d'un objet sur un autre si bien qu'il n'est pas impossible de cumuler, au même instant, des occupations différentes. M. Paulhan rapporte à ce sujet d'intéressantes expériences. Il a pu écrire des calculs en récitant des vers, écrire et parler deux phrases à la fois[2]. Le déplacement de l'attention est pour ainsi dire instantané, avec reprise immédiate.

Les arguments tirés de l'intuition pratique ou de dédoublement de l'attention ne sauraient donc infirmer la nécessité d'un certain degré d'attention volontaire ou mixte dans le sentiment esthétique; hors de là il pourrait y avoir souvenir de plaisir esthétique, mais non sentiment esthétique en lui-même.

B. — *L'émotion de sympathie.*

Nous connaissons le très grand rôle de la sympathie,

d'attention latente. Un homme prend sa canne et son chapeau, et à travers les rues encombrées arrive à son bureau, sans même se douter qu'il est sorti de chez lui. Il y aurait là une attention qui s'ignore ! Les actes de ce genre ne sont que des réflexes composés.

1. V. Sollier, *Les problèmes de la mémoire*.

2. Paulhan, La simultanéité des actes psychiques, *Revue philosoph.*, 1885.

dans le sentiment esthétique, surtout devant l'œuvre d'art. Elle le stimule, le provoque alors que sans elle il n'existerait peut-être pas[1]. Universelle, populaire et toute-puissante, la sympathie rend ainsi le seuil esthétique accessible aux plus inexpérimentés et contribue pour une large part à l'irrésistible attrait de la beauté morale. Elle agit par sa nature propre qui nous incline vers autrui, nous intéresse à son sort. Elle est aussi, par contagion, productive d'émotivité, inspiratrice de sentiments. Allant plus loin l'on dira, non sans raison, que le sentiment esthétique n'acquiert *toute* sa valeur que s'il est accompagné d'un élan du cœur, que cet élan se manifeste sous forme d'admiration sympathique comme devant l'œuvre humaine, ou que devant la nature il soit un mélange d'admiration, de respect, de reconnaissance attendrie. Devons-nous conclure que la sympathie est partie intégrante du sentiment esthétique ? La question débattue plus haut, fut résolue par la négative. Bien souvent hors de l'art, peut-être quelquefois dans l'art même le sentiment esthétique existera sans son aide[2]. Devant le beau de la nature, lorsque manque le vestige humain, elle peut faire entièrement défaut à moins bien entendu que l'on ne consente par un abus d'interprétation à identifier le sens métaphorique avec le sens véritable. D'autres fois une sympathie exagérée paralyse, comme toute émotion trop forte, le sentiment esthétique naissant. Il n'est pas d'endroit au monde où l'émotion de sympathie soit plus forte qu'à

1. On cite les poèmes d'Ossian dont le succès fut considérable aussi longtemps que leur auteur fut un vieux barde des plateaux d'Écosse. Lorsque l'on apprit qu'ils étaient l'œuvre de Macpherson, leur vogue s'écroula du jour au lendemain.

2. Lorsqu'un sentiment violent nous domine, par exemple l'idée mystique devant un tableau religieux.

Lourdes. Celui qui voit, de près, l'expression des malades, des pères ou des mères présentant leur enfant devant l'hostie qui passe, eût-il un cœur de pierre, est remué jusqu'au fond de l'âme. Où donc est le sentiment esthétique? Le torrent émotif le submerge; peut-être reviendra-t-il plus tard, l'émotion passée? Ce n'est rien moins que certain.

Personne ne s'avisera de comparer au point de vue esthétique le mélodrame à la bonne comédie, les romans policiers aux études psychologiques d'un P. Bourget. Cela paraît évident et cependant nombreux sont les auteurs qui, aujourd'hui encore, en de longs ouvrages, soutiennent l'identification du *beau* dans les arts avec *ce qui produit* l'émotion altruiste. Tel serait, disent-ils, son critérium absolu! Nous pensons que les émotions accessoires sont utiles au sentiment esthétique, mais certainement ne suffisent pas à le constituer.

C. — *Les émotions du sublime.*

Si l'émotion de sympathie n'est pas indispensable dans tous les cas au sentiment esthétique, l'émotion du sublime lui est souvent contraire.

Le meilleur est assurément, dans un livre sur l'esthétique, d'envisager le *sublime* à part, d'en parler séparément. C'est en partie par la faute du sublime, grâce à l'irruption confuse de ses émotions propres dans le bloc esthétique que, de nos jours encore, le plaisir esthétique s'auréole de métaphysique et s'environne de mystère.

Le sujet sera donc traité plus à fond dans un cha-

pitre spécial. Mais disons-le dès maintenant, de toutes les grandes et fortes émotions qui par leur synthèse constituent l'impression de sublime devant les grands spectacles de la nature, il n'en est pas une qui soit esthétique nécessairement ; bien au contraire, par leur violence, leur impétuosité, leur disproportion, leur effet souvent pénible et déprimant, les émotions de ce genre paralysent plutôt qu'elles n'encouragent les envolées libres de l'esprit. Ce n'est qu'après, lorsque l'oppression s'est dissipée, que naît éventuellement le plaisir esthétique par l'analyse des causes et détails et par l'imagination ; celle-ci trouvant à s'exercer de façon désintéressée sur les pensées, sentiments humanitaires, élevés, religieux même que suggère aisément le grand sublime dans la nature.

D. — *Les émotions accessoires.*

L'art serait, d'après quelques-uns, disons-nous plus haut, un ensemble de procédés ayant pour but d'éveiller et d'entretenir les émotions surtout altruistes. J'ai montré que l'émotion, quelle qu'elle soit, pouvait être à son comble sans l'ombre de sentiment esthétique ; les troubles émotifs, parvenus à un certain degré, paralysent au contraire son éclosion et l'empêchent de se développer[1]. L'émotion ne se confond pas avec le plaisir esthétique, mais l'inverse n'est pas vrai, le plaisir esthétique étant lui-même émotion. Tout cela est évident, mais le sentimentalisme, partout où il domine, efface

1. Exemples : le mélodrame vulgaire ; le roman à crimes ; la sympathie devenue souffrance par l'acuité de l'émotion ; la vue des chevaux éventrés dans un combat de taureaux.

les contours et supprime les réalités ; certaines expressions hypertrophiées, dans la note émue, se prêtent à toutes les tâches, à tous les enveloppements ; telle la sympathie d'après le néo-vitalisme. Sur les nuages amoncelés l'argument ne saurait avoir de prise, laissons donc sans plus ample discussion l'équation beauté = pouvoir émotif ; elle ne répond pas à la réalité.

De ce que les émotions ne font pas partie intégrante du plaisir esthétique, il ne s'ensuit pas que leur rôle, à ce point de vue, ne soit considérable. Cela est vrai non seulement de la sympathie, mais de toute émotion accessoire, fût-elle des plus humbles et des plus banales. Le sentiment s'exprime au dehors par des réflexes visibles ; l'émotion ainsi reçue, communiquée, engendrant l'émotivité, rend avide d'émotions nouvelles, parmi lesquelles la curiosité. Enfin le tonus émotif en se prolongeant et s'accentuant produit une tension d'esprit qui se résoud facilement en *imagination esthétique* ; si bien que, généralisant et amplifiant, on a pu dire avec un semblant de raison que l'œuvre d'art ou le paysage dont le propre est d'exprimer ou de refléter des sentiments seront appelés beaux proportionnellement à leur pouvoir émotif général. L'imagination esthétique ! Nous en parlerons souvent dans la suite. Voici l'occasion de la définir.

L'imagination ordinaire, l'imagination tout court, naît au hasard de tout et de rien ; d'une sensation quelconque, d'un bruit, d'un son de cloche, d'un fragment de statue, d'un parfum, d'une lumière qui filtre, du moindre vestige humain. Un insignifiant détail, lorsque les circonstances sont favorables, la met en mouvement ; les idées éparses se rassemblent, se coor-

donnent en pensées, en sentiments, de même que sur un écran de cinématographie, les lettres répandues çà et là se cherchent puis se groupent en mots, en phrases. Mais est-ce là nécessairement de l'imagination esthétique ? Assurément non. D'autres conditions sont nécessaires ; quelles sont ces conditions ?

Nous dirons que l'imagination est esthétique lorsqu'elle continue une pensée de forme esthétique ou la créant d'emblée, les circonstances s'y prêtant, provoque en nous le plaisir esthétique. Elle sera désintéressée de toute préoccupation sensible, ou utilitaire[1]. Ne sont esthétiques ni les rêves ambitieux de Perette, ni les froids calculs d'un politicien, ni les précisions de l'ingénieur qui devant un paysage suppute le rendement de la houille blanche. Elle sera active afin de ne pas dégénérer en léthargie ; constante dans sa direction et non errante et vagabonde ; elle s'exercera dans le sens d'une pensée esthétique adaptée aux circonstances !

Devant l'art elle complétera, dépassera même les sentiments exprimés, et, principalement sous l'influence de la sympathie, devant le mystère et le vestige humain, suivra l'homme, de concert avec l'artiste, dans ses labeurs, ses joies, ses peines, sa vie familiale et journalière, ses aventures humbles ou glorieuses, le calme ou le tragique des existences ; dans son rôle et sa destinée selon l'ordre universel.

Devant le paysage l'imagination esthétique s'attachera à l'expression fortuite ou projetée par nous-même, d'accord avec nos sentiments intimes ; comme

1. Non qu'il y ait incompatibilité radicale entre l'imagination esthétique et d'obscures influences soumises aux besoins et tendances individuelles, mais en fait l'intérêt éveillé sous ce rapport n'existerait en tant qu'élément conscient, qu'aux dépens des qualités indispensables à l'esthétique de l'imagination.

devant l'art elle développera et dépassera cette expression principalement du côté humain sous l'influence du mystère et de la sympathie[1] ; d'autres fois par l'aperception de la variété, de la fécondité, du charme hédoniste, de la parfaite adaptation, elle sera entraînée, au delà du sentiment esthétique, grâce au désintéressement, vers un idéal d'ordre, de convenance de sagesse ; jusqu'au suprême en un mot. Plus rare devant le sublime ou devant la nature organisée, l'imagination ne pourrait que difficilement dépasser le sentiment éprouvé devant la réalité immédiate et visible ; la réflexion remplace l'imagination !

L'imagination est encore esthétique lorsque, pendant certaines auditions musicales, la tension cérébrale et nervo-musculaire atteint son comble. Les alternances de la concentration nerveuse, jointes à l'intense plaisir des oreilles, produisent une sorte d'hypnose qui se résoud en extase polyidéique. La détente se produit alors que l'esprit plane au-dessus des contingences et le flot des pensées se deverse dans le sens des sentiments suggérés par les sons, ou à défaut, d'accord avec l'exaltation de l'âme, vers les idées morales, humanitaires, généreuses et finalement s'égare dans l'irréel (v. ch. xii et xiii).

L'imagination esthétique ainsi décrite[2] dans ses grandes lignes et séparé de la rêverie d'une part, et d'autre part du lyrisme poétique avec laquelle cepen-

1. Certaines personnes à tempérament poétique n'apprécient mieux la valeur esthétique dans la nature que proportionnellement à l'impulsion donnée à leur imagination esthétique.

2. L'imagination esthétique s'accompagne d'une attention mixte, qui n'est pas spontanée puisqu'ou début s'affirme généralement l'attention volontaire ; elle n'est pas volontaire en ce sens qu'une fois l'imagination déclanchée le libre jeu de l'esprit se produit suivant les circonstances dans le sens des sentiments prédominants sans effort de notre part.

dant, en pratique, elle a tendance à se confondre, il est temps de préciser ses rapports avec le tonus émotif qui la déclanche, montrer comment elle en sort, les ailes déployées, prêtes aux envolées qui la caractérisent, désintéressée, rebelle aux sens, généreuse, surtout et principalement humaine. Il ne sera question ici que des arts visuels et de la nature ; l'imagination d'origine musicale a raison de son incroyable pouvoir, on dirait presque de son influence sociale, mérite une place à part dans l'aperception esthétique musicale dont elle est au plus haut degré partie intégrante.

La première condition, la plus nécessaire au déclanchement de l'imagination esthétique est un état immédiat et présent de tension émotive[1], que l'origine en soit sentimentale (sympathie, impression de sublime, danger possible, exaltation mentale, réminiscence attendrie, etc..., etc...) ou physiologique (besoin sexuel, plaisir sensible, suractivité vitale, griserie d'air, etc..., etc...) ou mixte (les alternances modulées de l'attention, l'hypertension centrale et vaso-motrice, la curiosité, l'attente). Les arts visuels qui agissent dans l'espace et non dans le temps ne sauraient évidemment stimuler d'avance le tonus émotif, le préparer, mais ils n'en sont pas moins très capables, par le mystère et le vestige humain de provoquer l'imagination esthétique et telle est souvent l'intention de l'artiste surtout en peinture.

L'image du passé, les souvenirs attendris de l'en-

1. D'après Bechterew (*Psychologie objective*), le tonus émotif favorise l'évocation ; il est donc un excitant de l'imagination. Ceci est vrai d'une tension émotive prolongée et moyenne ; une émotion trop forte paralyserait l'imagination.

fance, l'évocation de l'homme dans ses labeurs, ses peines et ses plaisirs, dans l'héroïsme du sacrifice ou dans la vie familiale et journalière, en y ajoutant le clair-obscur, le flou des horizons, la solitude et le silence, voilà autant de moyens énergiques et quelquefois infaillibles pour dégager l'esprit des préoccupations intéressées et le livrer, consentant, aux envolées de l'imagination. Le plaisir esthétique d'à côté, ainsi délibérémment provoqué par l'artiste, ne se confond pas avec le sentiment esthétique général venant de la facture et de l'expression. Le premier se superpose au second, ils diffèrent d'origine et d'objet[1].

Le paysage, par un assemblage fortuit de circonstances, produit, en ce qui concerne l'imagination esthétique, les mêmes effets que l'art et par les mêmes moyens. Quoi de plus suggestif que les ruines au clair de lune, principalement lorsque le spectateur est sous l'influence d'un tonus émotif antérieur, s'il est amoureux par exemple ou lorsqu'une musique mélodieuse et rythmée exalte la tension de son être. Bientôt, comme entraînée par un flot débordant, l'imagination s'égare ; elle évoque les souvenirs depuis longtemps ensevelis dans le subconscient, les légendes oubliées, les charmes paisibles de la vie ancestrale, les chevauchées du moyen

1. On remarquera que dans les arts visuels et devant la nature l'imagination esthétique n'a guère d'autre stimulant que la sympathie aidée du mystère, à raison de l'attrait propre à ce sentiment, de la communion de peines et de joies qu'il établit, et, pour ces raisons, de son intense pouvoir émotif. L'imagination d'origine musicale par contre dérive d'un tonus particulier de nature physiologique, et la sympathie peut être complètement absente. De là dans le premier cas la prédominance des idées altruistes et dans le second, s'il existe des suggestions spéciales, la prédominance ou du moins la possibilité de rêves où le penchant égoïste et mégalomane se donne libre carrière. Il est donc vrai que la musique élève l'âme, mais les peuples musiciens n'ont pas toujours l'âme élevée.

âge, les grandes actions des conquérants et des saints! Escortée de ses rêves elle entre dans l'avenir et l'organise vers un idéal enchanteur, quelquefois aux dépens du plaisir esthétique refoulé par un lyrisme poétique débordant! Comme dans l'œuvre d'art deux sentiments esthétiques différents se superposent alors ou plutôt se confondent, l'un venant de l'expression même, l'autre de l'imagination déclanchée.

L'imagination esthétique n'est donc pas toujours artificiellement provoquée et peut naître d'un objet quelconque, d'une réminiscence, d'un accident de route, d'un enthousiasme fortuit, des sensations les plus diverses, lorsque les circonstances favorables, tonus émotif et mystère, se trouvent réunies ; il se peut même que l'idée de mystère manque entièrement lorsque l'exaltation émotive est d'un degré suffisant. Si bien que confondant la cause vraie qui réside dans la tension nerveuse avec le prétexte ou cause accidentelle, on en vient à poser la valeur esthétique non dans la jouissance intellectuelle mais dans l'accident et ses accompagnements physiologiques vulgaires.

« Nous éprouvons le plaisir esthétique, dit Guyau, en nous sentant emportés par un cheval au galop ; sur une barque qui s'enfonce au creux des vagues ou encore dans le tourbillon de la valse. Tous ces mouvements évoquent en nous je ne sais quelle idée d'infini, de désir sans mesure, de vie surabondante ; je ne sais quel dédain d'individualité, quel besoin de se sentir sans se retenir, de se perdre dans le tout. » Et, plus loin, l'éminent philosophe raconte que, ayant un jour bu dans la montagne un verre de lait que lui tendait une jeune et fraîche paysanne, mille images associées, réveillées par cette scène champêtre, tirées des plus

profonds lointains, assaillirent son esprit, et le sentiment qu'il éprouva fut, assure-t-il, délicieusement esthétique !

Qu'il soit possible de trouver en ces états d'âme un stimulant de l'imagination et peut-être de l'aperception esthétique, personne ne le contestera mais ce n'est pas la vie surabondante qui est seule en cause, ce sont aussi les modalités émotives de cette vie et leurs conséquences sur l'imagination.

Quelques années plus tard le distingué philosophe n'eut pas manqué de citer en première ligne, parmi les causes productrices du sentiment esthétique (je dirais de l'imagination esthétique) la griserie de l'automobile.

Le regard tendu vers les accidents de la route, préoccupés, silencieux, chauffeurs et voyageurs passent en trombe dans un tourbillon de poussière. La vitesse, absorbée par tous les pores, multipliée par tous les sens, les pénètre, les enveloppe d'une sensation unique. La poitrine se dilate, la vie circule. La vue éblouie par le miroitement des couleurs, l'odorat charmé par les senteurs de l'air, l'ouïe fascinée par le ronflement suggestif du moteur, tous les sens, toutes les pensées convergent vers l'impression de puissance, de force irrésistible et cependant docilement soumises à la volonté. Au tonus nervo-musculaire intense ainsi constitué s'ajoutent les émotions de l'attention concentrée vers le danger possible, de la curiosité, de l'amour-propre, de l'indépendance et, quelquefois, de l'aperception esthétique rapide des sites parcourus. L'esprit, dont le propre est de s'associer aux mouvements visibles ou sentis par des réflexes réels ou mentalement ébauchés, s'élance lui aussi à travers l'espace dans une route sans fin ;

chagrins, regrets, tristesses s'égrènent sur la route ; c'est l'oubli momentané de la vie telle qu'elle est ; l'horizon s'éclaire, on entre dans l'irréel.

Combien plus esthétique, cependant, sera le plaisir du cycliste, lorsque, dégagé des préoccupations de carburateur, les poumons gonflés d'air pur, il parcourt l'étape matinale, franchissant monts et forêts sur la route sans fin. Le plaisir intense des yeux, le sentiment d'un bien-être général, d'une libre expansion physique et morale, remplissent le cœur de saines émotions. A contempler les contrastes saisissants et les coloris variés, les cimes neigeuses et les gorges profondes, les plateaux solitaires et les vallées fertiles où s'étale l'humble travail de l'homme ; devant le sublime riant ou grandiose, l'imagination s'exalte, l'âme s'affranchit, et l'hymne de la pensée monte vers le Créateur.

Que le plaisir et la douleur sensibles et tous autres sentiments basés sur les rapports de représentations ou sur la dépense tant physique que psychique soient les facteurs dirigeants de notre activité, c'est l'évidence, et la question pour la vie n'est pas dans l'impossible subordination du sentiment à l'intelligence mais dans le choix et la valeur des sentiments prédominants. Rappelons-nous alors que le sentiment sous l'aspect sensible et vulgaire se retrouve dans les formes embryonnaires de la vie psychique ; il s'accorde avec l'état chaotique de l'esprit, ce qui veut dire que le progrès est dans le développement des émotions intellectuelles et morales et le surprogrès dans la primauté des sentiments correspondants. La tendance en avant devrait être de classer les émotions d'après une échelle de valeur plus vraie ; vers la sécurité d'un avenir prévu,

sans doute, mais aussi vers la satisfaction des besoins intellectuels et moraux sous toutes les formes. A ce titre et sans parler de ses qualités intrinsèques de pureté, de désintéressement, de noblesse et de force, le sentiment esthétique mérite, à côté du sentiment moral, un rang privilégié.

CHAPITRE VII

LE BEAU DANS LA NATURE ORGANISÉE

Le beau dans la nature paraît à première vue d'une explication facile, il n'en est rien cependant[1]. A la réflexion les difficultés surgissent de toutes parts. Sans compter que nul sujet ne prête d'avantages aux rêveries métaphysiques qui, s'alliant à l'imagination ainsi qu'aux suggestions de la beauté morale, pénètrent en les discréditant bon nombre de théories esthétiques tant anciennes que modernes ou contemporaines. Pourquoi ces déviations ? Les causes en sont multiples ; d'une part l'impression du sublime et la confusion de sentiments correspondant avec le sentiment esthétique ; de l'autre l'aperception de l'ordre dans la finalité et en dernier lieu de l'ordonnateur suprême, formes habituelles du plaisir esthétique devant les corps organisés et l'harmonie (le mot est ici à sa place) des lois cosmologiques[2]. De là, sous l'influence d'une vision dans

1. La théorie hédoniste résout fort simplement le problème du beau dans la nature « mais, dit Spinosa, il n'y a pas d'analogie entre le plaisir de l'ivrogne et celui du philosophe qui poursuit un système ». Si l'on décide d'englober l'un et l'autre dans la même définition, la nécessité d'une subdivision s'impose, et, comme je l'ai dit plus haut, tout est à recommencer. Quant à la théorie du jeu, nous savons qu'elle aboutit purement et simplement à la négation du beau dans la nature.

2. Et sur un autre terrain l'on ajouterait les envolées poétiques de l'imagination d'origine musicale.

l'au delà, ces lyriques descriptions du beau dans la nature ou les expressions, harmonie universelle[1], unité transcendante, symphonie, eurythmie, etc., servent d'arguments sinon d'explications ; si bien que l'art même, encerclé d'enthousiasme, perdant pied, s'imprègne de divinité.

Que le sentiment du sublime et le sentiment de l'ordre issus de considérations parfois semblables, parfois aussi différentes (car le grand sublime est désordre) s'exerçant en commun sur le concept de beauté, nous inclinent d'emblée vers un mysticisme transcendant, quoi d'étonnant !

Le contraire, si l'on confond beau et sublime, si dans le bloc esthétique l'on introduit d'emblée l'imagination, sans en avoir auparavant fixé le rôle et les limites, si l'on est enfin poète et musicien, le contraire aurait lieu de surprendre !

On voudrait ici éviter cet écueil. Nous traiterons à part et plus loin de l'imagination esthétique déjà envisagée dans ses rapports avec le tonus émotif général ; quant au sublime, à tout seigneur tout honneur. Il fera l'objet d'un chapitre spécial où seront déterminés ses points de contact avec le sentiment esthétique et les différences profondes, essentielles qui l'en séparent. Dès à présent pour plus de clarté nous envisagerons

1. L'harmonie n'est pas une fin de la nature, mais dans notre esprit l'ordre objectif des faits se reflète en ordre logique qui ensuite est projeté au dehors, et cette ordonnance nous l'érigeons en chose en soi ; elle est non seulement objet de sentiment esthétique, mais en devient éventuellement l'idée essentielle. « L'un dans la beauté, dit Leibniz, n'est autre que l'accord et de l'accord naît la beauté et la beauté engendre l'amour. » Amour quelquefois sensuel mais aussi spirituel lorsque l'esprit adhère au concept d'ordre qui est sa jouissance et son repos. N'est-ce pas là ce que Spinoza appelait dans le langage scolastique de l'époque : « amor intellectualis Dei ».

le plaisir esthétique devant la nature successivement sous les deux aspects que séparent des différences très nettes, quant à ses causes et à son développement. On le considérera devant la nature organisée et l'ordre cosmologique et, ensuite, devant la nature inorganisée, c'est-à-dire le paysage. La thèse sera de dégager et d'écarter les sentiments accessoires, d'isoler le plaisir esthétique, de fixer sa nature, son caractère exclusivement intellectuel.

Le sentiment esthétique *devant la nature organisée* revêt trois aspects différents : l'un familier aux savants, aux penseurs, aux observateurs, dont l'objet pourrait être, provisoirement, résumé dans ces mots *la cause finalité* ; l'autre plus banal, séparé en général du premier par un idéal préexistant, s'arrêtant à la surface, aux formes[1] sans extension en profondeur, est aussi, consciemment ou non, une aperception d'adaptation par conséquent d'ordre ! Enfin comme troisième aspect, reste l'expression.

A.— *La beauté selon l'ordre dans la nature organisée.*

Aux esprits réfléchis, c'est devant le merveilleux enchaînement des lois cosmologiques mais surtout devant les corps organisés, qu'apparaît la beauté en soi d'après Kant, l'harmonie de l'imagination représentative et de l'entendement, l'aperception par l'intelli-

1. Il n'est point de différence essentielle au point de vue esthétique entre l'étude de l'œil ou de la mécanique céleste et l'appréciation des formes selon la parfaite adaptation. Cependant lorsqu'il s'agit des formes, la parfaite adaptation se modelant sur un idéal antérieur, l'intuition pratique est possible, sinon fréquente.

gence, selon les modes essentiels et nécessaires de son exercice, de la cause finalité. Cet ordre, délices et repos de la pensée, nous le saisissons non dans la causalité qui ne s'identifie pas plus avec l'ordre que la liberté ne s'identifie avec le désordre, mais dans la concordance des lois naturelles, dans la convergence de leurs effets sur des lignes depuis longtemps divergentes, dans la splendeur des résultats ; il s'engrène dans les catégories essentielles de l'esprit, et le satisfait.

L'adaptation merveilleuse des organes, l'identité des fonctions chez tous les êtres, de l'homme au plus infime animal, la subtile ingéniosité des moyens de conservation et de reproduction, la généralité tenace des lois d'assimilation et de fécondation, la science des instincts, la richesse et la variété des formes, tout cela et bien d'autres choses, c'est la continuité, l'ordre, le progrès vers un but défini, la cause finalité. En un mot nous jouissons esthétiquement lorsque nous projetons sur la nature organisée la logique de notre esprit, lorsque nous y retrouvons une cause, des moyens, une fin et le plaisir atteint le maximum lorsque à notre contemplation de l'ordre et de la prévision suprêmes s'ajoutent le sentiment, l'intuition d'une intelligence parente de la matière, façonnée sur le même modèle s'exerçant par des méthodes identiques[1].

La question n'est pas de savoir, disons-le pour les monistes, si elle existe ou non, objectivement, cette

1. Projeté comme un faisceau lumineux non seulement sur les formes et fonctions des corps organisés, mais également sur les manifestations de la vie psychique, le même sentiment d'ordre conduit à l'aperception de la beauté morale, et, grâce à la sympathie ainsi qu'à l'universalité de l'impératif moral, les valeurs esthétiques de cette classe l'emportent ensuite sur les autres. « Une vie morale, disaient les Stoïciens, est une œuvre d'art. »

intelligence que nous rencontrons en chemin et avec laquelle notre pensée se confond et fusionne, ou si, par illusion, nous intellectualisons sous forme d'ordre ce qui n'est autre chose que le produit d'une causalité efficiente ; le fait est que, erreur ou non, notre esprit perçoit une finalité ordonnée et se délecte à son contact. Il voit la sagesse, la prévoyance, la volonté, et, comme attiré par l'aimant, y adhère et s'y complaît.

Le plaisir sera esthétique sans doute, lorsqu'explorant l'oreille humaine, le biologistè y découvre le tympan, le limaçon, les fibres, le marteau, l'enclume, les canaux demi-circulaires, le cerumen qui défend l'entrée ; étonnant assemblage d'organes protecteurs, récepteurs, modérateurs, conducteurs, stabilisateurs, et tel est le prestige, la renommée de cette perfection que s'il apparaît dans le nombre quelque particularité incompréhensible, la science n'aura de cesse qu'elle n'ait trouvé ou proposé l'explication de son utilité. Nous éprouvons le sentiment esthétique en étudiant les ressorts de la mécanique céleste ; ces combinaisons de mouvements et d'équilibres selon des lois qui sont belles, disait Leibniz, mais ne sont point nécessaires, et dont les résultats se traduisent par l'alternance des saisons, des nuits discrètement éclairées et des jours radieux, de repos et de féconde activité ; et tout esprit réfléchi ne lira pas sans délectation esthétique les souvenirs entomologiques de Fabre, ou l'étude d'Huxley sur l'écrevisse, cet exposé lumineux par l'étonnante organisatïon d'attaque et de défense que révèle l'examen zoologique de l'humble crustacé. On citerait ici d'autres exemples, par milliers, et le lecteur en ajouterait autant tirés de sa propre expérience.

Qu'il s'agisse de l'homme, de l'animal, de la plante, ou des lois cosmologiques, en ces aperceptions esthétiques de la parfaite adaptation, rien que de fort naturel et l'opération d'esprit, observation et imagination réunies, est des plus simples. La sympathie ne joue aucun rôle aussi longtemps que l'effort ou la souffrance ne sont pas en cause ; elle n'est donc à aucun degré indispensable.

Les néo-vitalistes allemands insistent volontiers sur les performances des acrobates (qui à certains points de vue expriment le beau de la nature organisée) pour en faire l'objet de leurs mystiques théories. Il existerait du spectateur à l'acrobate une sorte de projection intuitive et sentimentale, relevant d'une faculté spéciale et réalisée par des processus très compliqués et très profonds qui dépassent assurément l'impression que nous éprouvons devant les jeux du cirque ou des baraques foraines. Quels sont donc nos sentiments devant les exercices d'acrobatie ? Nous y trouvons l'émotion de sympathie, pénible s'il y a danger ; l'émotion de l'attente et de la curiosité ; certains mouvements d'imitation et l'accompagnement mental. Enfin le plaisir esthétique éventuel sous des formes bien nettes : 1° perception sympathique du savoir-faire, de la technique, de l'effort réalisé, communion de pensée et de volonté, non sans analogie avec le sentiment esthétique devant la beauté morale ; 2° contemplation de la parfaite adaptation interne et externe, soit du beau en soi dans la nature organisée. La projection sympathique, utile comme stimulant du tonus émotif, utile également pour nous faire comprendre le mérite et le péril, n'est en soi que l'adjuvant du plaisir esthétique éventuel et ne le constitue à aucun degré. Rien que de très simple en

tout ceci ; rien que de naturel. A quoi bon supposer, avec Lipps et Lotze, des dramatiques oppositions entre le moi et le non moi et leur compénétration réciproque en une mystique étreinte !

Devant les innombrables témoignages de la nature organisée, il n'est pas de cerveau humain, répétons-le, qui en fait ne vibre esthétiquement sinon religieusement. Certes de loin en loin, l'abus du scalpel et du microscope, à force de resserrer le cercle des causalités immédiates, en fait une sorte de prison où se confine l'esprit garni d'œillères, au risque de tomber, quant à certaines évidences, en état de cécité. Les exemples ne manquent pas et l'on en trouverait parmi les sommités de la science biologique contemporaine. Mais alors même que le moniste s'incrusterait dans les lois d'airain, comment n'apercevrait-il pas, au delà, dans le recul des arrière-plans, un premier moteur, cause de ces lois[1]. Les uns reconnaissent en toutes choses, souvent avec excès, une finalité tyrannique ; les autres ne la verront qu'à l'intérieur des êtres, intervenant selon des règles immuables et préétablies. Pour les uns elle sera *a fronte,* externe ; pour les autres elle sera *a tergo,* interne ; peu importe ! La discussion là-dessus est une question de mots : finalités externes ou internes se valent et se confondent[2] !

1. La loi, lorsqu'il s'agit de la nature, n'est qu'un instrument de travail ; transporté hors de notre sphère terrestre, le mot n'a guère de sens. Il n'est aucune différence, là-haut, entre la loi qui régit et le pouvoir qui exécute. Existe-t-il des commandements écrits dans la conscience d'une pierre qui tombe ! Tendance et volonté y fussent-elles que l'exécution ne se comprendrait pas. Ériger les lois en causes efficientes ! Quel plus décevant excès d'anthropisme !

2 V. sur le sujet, Bergson, *L'Évolution créatrice.*

B. — *La beauté selon les formes dans la nature organisée.*

Que l'aperception esthétique selon l'ordre, devant la nature organisée, soit, en principe, l'apanage des chercheurs, des patients, des savants, personne ne le conteste. Il n'en est pas moins vrai que chez tout être de bons sens, chez les plus frustes, l'impression de sublime, par le surhumain sinon le suprême qu'elle fait entrevoir, par le tonus émotif qu'elle provoque, produit en nous comme un sursaut d'intuition qui rend capable d'analyser esthétiquement certaines merveilles élémentaires du monde animal ou végétal, Question de mesure ! et les degrés, innombrables, dépendent des individus, de leurs aspirations, de leur tempérament, de leurs connaissances et de leur préparation !

Devant la nature organisée, surtout vivante, c'est encore, en fin de compte la contemplation des *résultats morphologiques externes* et de la parfaite adaptation visible, c'est en un mot la beauté des formes, qui reste et demeure par excellence le stimulant du sentiment esthétique ; et il en est ainsi que l'adaptation se modèle d'après un idéal tracé d'accord avec la technique courante et représentant la perfection d'ensemble, soit au contraire, que l'emporte un type concret, subordonné à des considérations accessoires, plus ou moins utilitaires, plus ou moins conscientes. L'influence de l'élément personnel ou social peut aller jusqu'à transformer le caractère essentiel, dans le sens du goût régnant, à l'encontre de la perfection classique, sans que pour cela le sentiment esthétique de parfaite adaptation se

trouve compromis[1], ce qui montre, disons-le en passant, comment la laideur physique devient, à l'occasion, beauté.

De là, ainsi que je l'ai signalé ailleurs[2], ces variations extrêmes sur la façon de concevoir certaines beautés de la nature vivante. Il est relativement facile d'apprécier esthétiquement un cheval grâce à l'habitude que nous avons de voir et de comparer les formes de ce superbe animal, mais le verdict se ressentira bien souvent d'arrière-pensées utilitaires conscientes ou non, et des goûts fondés sur l'usage. L'éleveur de pur sang et le camionneur ne verront pas de la même façon et cependant pour l'un comme pour l'autre le jugement peut être franchement désintéressé et par conséquent esthétique. Le lion n'étant pas d'un usage courant, son caractère essentiel sera le même pour tous et se résumera dans la force, la férocité, la puissance ; ici tout le monde s'accorde sur les conditions de la parfaite adaptation.

Plus qu'aucune autre la beauté féminine sera appréciée avec le souci, instinctif ou réfléchi de l'adaptation utilitaire, dans un sens déterminé par les circonstances et sans aperception de l'ordre en soi ; l'expression même du visage plaira par son intensité, son intérêt, son caractère. selon les préférences où l'idéal individuel, sans tenir compte, bien souvent, des proportions

1. C'est ainsi, dans une opposition entre le type admis selon la technique rationnelle et les types de fantaisie que se résumerait dans les arts plastiques la différence entre le romantique et le classique. Pas pour tout le monde cependant. D'après W. James, le sentiment esthétique se confondant avec le *plaisir sensible*, tout plaisir « inférieur » venant de l'imagination, de la pensée, constituerait le romantique. Vue originale mais conséquente cependant avec la théorie hédoniste intégrale (V. James, *Les Émotions*).

2. V. p. 25, 91 et suiv.

et de l'harmonie dites classiques. C'est que le facteur personnel sous l'influence plus ou moins consciente de préoccupations sexuelles est ici prédominant, d'accord peut-être mais souvent en opposition avec le canon des formes parfaites, avec le classique en un mot. Nous sommes en présence soit d'un calcul instantané, irréfléchi pour ainsi dire soit, plus souvent, d'une ressemblance avec un idéal antérieur de forme et d'expression, produit de l'habitude, de la technique courante, de désirs inconscients, de l'agrément sensible ou du déjà vu. Dans ces conditions il peut exister une intuition de beauté, mais une intuition qui est surtout le plaisir du goût satisfait avant de se transformer grâce aux opérations de l'esprit en sentiment esthétique basé sur la parfaite adaptation.

C'est ainsi que dans l'appréciation particulièrement variable de la beauté féminine tantôt la maternité l'emportera, tantôt l'expression du visage, d'autres fois la santé robuste prendra le dessus comme dans l'œuvre de Rubens, ou encore un type mixte qui unit la force à la grâce. Aux premiers siècles de notre ère la statuaire romaine associait à l'idéal féminin l'austère et virile énergie d'une Cornélie, mère des Gracques[1] et pendant le moyen âge, en période de chevalerie et jusqu'à la Renaissance, la grâce séduisante, synonyme de faiblesse, de confiance et d'abandon, emporte tous les suffrages. A certaines époques et dans certaines écoles le classique intégral domine, le classique dans lequel les trois dominantes loin de s'exclure les unes les autres, s'harmonisent, donnant ainsi au moins pour l'enseignement, le modèle de la perfection[2].

1. V. p. 24.
2. Le classique est-il fixé dans ses détails en ce qui concerne la beauté

Péladan écrit cette phrase charmante que « la perfection des formes est littéralement le visage du mystère», ce que l'on peut traduire ainsi; qu'il n'est point de contemplation esthétique de la nature vivante et organisée sans concept plus ou moins conscient de finalité soit interne soit externe, soit générale soit particulière[1]; ce qui veut dire encore que devant la nature organisée, l'esprit est prompt à passer de l'effet aux causes, de l'ordre à l'ordonnateur suprême, et par là au sentiment mystique et religieux. Je ne m'étendrai pas sur ces considérations que des voix éloquentes ont maintes fois développées; philosophiquement, quoique à un point de vue trop exclusif, Kant a épuisé le sujet.

C. — *La beauté selon l'expression dans la nature organisée.*

Dans la formation de cet idéal qui, lorsqu'il s'agit de la nature vivante, de l'homme, ouvre la porte à l'aperception esthétique selon les formes, l'*expression* des lignes, du geste, de l'attitude, de la voix, du visage, qui reflète tour à tour jeunesse, santé, force,

féminine ? Philosophes, artistes, anatomistes décrivirent à l'envie le corps humain et l'on connaît environ quatre-vingts types différents répondant à leur idéal particulier. Zeising n'hésite pas à déterminer d'après la « section d'or » la perfection des formes ! On a récemment tracé, grâce à des mesures expérimentalement relevées, un type idéal du corps humain variable selon les races, l'âge et le sexe ; et le canon ainsi construit fixerait les formes et proportions des parties essentielles; là serait provisoirement le classique à moins que l'on ne réserve ce nom pour les modèles connus de la sculpture grecque.

1. Kant, prisonnier de son système, forcé de maintenir à tout prix le désintéressement absolu sans lequel le jugement réfléchissant cessera d'être universel, écarte toute considération d'utilité jusque dans les motifs éloignés du sentiment esthétique ; il pose l'aperception de finalité sans concept de fin ! Basch (*op. cit.*) a fait justice de ces exagérations.

bonté, mélancolie, sérénité, volupté, angoisses, tient évidemment une place importante. Telle expression nous laisse indifférents, telle autre plaît et charme, exalte la pensée et stimule le sentiment esthétique selon l'ordre et la parfaite adaptation (à moins qu'un excès d'émotion ne le paralyse). — Tout cela est d'observation courante ; il est inutile d'insister.

Bien différent en vérité sera le rôle de l'expression lorsqu'elle apparaît comme objet d'analyse sur lequel s'exerce la pensée pour en scruter esthétiquement ses éléments et les réunir ensuite, comme lettres d'un mot, vers une signification positive. Et c'est là précisément le mode d'aperception esthétique qui nous intéresse en ce moment. Considéré sous cet aspect, le visage expressif est une œuvre d'art que l'esprit explore, dont il sonde et classe les détails convergents ; soit que les sentiments exprimés se dégagent d'une interprétation coutumière, soit que, sous des influences personnelles, nous y projettions, comme devant le paysage, le sens général, les pensées, les émotions que nous croyons y découvrir.

Entre les deux formes de sentiment esthétique, la distinction est réelle non seulement quant au mode mais aussi quant à la fréquence ; la lecture analytique et réfléchie de l'expression devant le corps et surtout le visage tout au moins féminin, combattue par le plaisir des yeux et l'instinct génésique, est une forme rare du sentiment esthétique. Pour s'y complaire il faut être observateur, artiste, psychologue, au-dessus des préoccupations utilitaires, désirs et émotions vulgaires. Considérée sous un tel angle comme œuvre d'art en soi, l'expression peut accumuler les laideurs et représenter le vice sans compromettre pour cela sa valeur esthétique. La perfection classique, l'harmonie intégrale des

parties seraient aussi bien nuisibles qu'utiles. L'aperception esthétique selon l'ordre s'accommode également, je l'ai montré plus haut, d'un certain degré de difformité. Il est d'ailleurs à peine besoin d'ajouter que devant l'art ou la nature organisée les deux formes du sentiment esthétique s'influençant réciproquement souvent fusionnent et collaborent.

D'après Shopenhauer la qualité de l'expression dans le visage serait d'être *authentique* c'est-à-dire telle que le nez, la bouche, les yeux, etc., concourent vers un effet d'ensemble et le plaisir viendrait de mouvements imitatifs convergents chez le spectateur. Toute réserve faite sur l'agrément physiologique vulgaire de cette imitation, la proposition de Shopenhauer est vraie à la condition d'admettre qu'une difformité ou disproportion des éléments peut être non seulement tolérée mais utile. Si par contre nous considérons l'espression non comme objet d'analyse mais en fonction d'un idéal particulier, comme satisfaction et plaisir du goût, l'agrément, la séduction, la force, le mordant ne se mesurent pas d'après l'authenticité encore moins d'après la parfaite adaptation. Il est des visages dont le charme conquérant, à défaut d'expression généralisée, réside dans quelques irrégularités, tics ou défauts de la bouche ou des yeux. L'instinct génésique, comme sur le théâtre de la vie, bouscule ici toutes valeurs, sans explications possibles[1] !

1. On invoquera peut-être outre les circonstances et le déjà vu les réminiscences classiques ensevelies dans le subconscient (V. *Hérédo*, de L. Daudet).

CHAPITRE VIII

LE BEAU DANS LA NATURE INORGANISÉE OU PLUS SIMPLEMENT LE PAYSAGE

Quelles sont les causes déterminantes du sentiment esthétique devant le paysage? Nous en comptons quatre :

1° La contemplation de l'ordre selon les lois naturelles d'accord avec les besoins de l'esprit ;

2° L'impression de sublime ;

3° L'expression occasionnelle ou projetée ;

4° L'imagination esthétique.

1° *Le sentiment esthétique selon l'ordre.*

Voici un paysage d'où le grand sublime est absent ; nul vestige humain ; nul appel au mystère, nulle expression qui s'impose ; une vallée, une rivière, de vertes prairies, des côteaux accidentés ; ici et là des arbres en fleurs, des boqueteaux, plus loin la sombre lisière des forêts et par-dessus tout la lumière du printemps. L'orage s'est dissipé, de lourds nuages chassés par le vent fuient à l'horizon, des gouttes d'eau scintillent aux

branches, de fraîches senteurs embaument l'air, la nature s'ébroue. Revenons dans quelques heures, le soleil est à son déclin ; l'ombre s'étend et les étoiles s'allument. Il fait nuit, mais demain les splendeurs de l'aube ramèneront la lumière et la vie. Et de même, suivant un rythme nécessaire, les feuilles des arbres jauniront et tomberont ; la neige, un jour, couvrira le sol, et le cycle de repos et d'activité, de destructions et de renaissances, continuera sans arrêt.

Réfléchir n'est-ce pas alors admirer la concordance des lois cosmologiques qui produisent l'alternance des jours et des saisons, et ramènent, après les froids de l'hiver, la chaleur bienfaisante de l'été ! Baissant les yeux, j'admire aussi, finaliste malgré moi, les lois plus humbles mais non moins étonnantes de la pesanteur et de la dilatation des corps, causes des pluies qui alternent avec la sécheresse et raniment les plantes épuisées. L'esprit retrouve ici la sagesse, la prévoyance et l'ordre dont le spectacle des corps organisés lui a donné, avec non moins de force, l'impression et le sentiment ; il découvre, entre les mouvements des corps célestes, une entente révélée par ses résultats ; il scrute avec délices, dans le petit comme dans le grand « la structure intellectuelle de la réalité ». C'est là au plus haut degré cette harmonie de l'imagination et de l'entendement qui d'après Kant caractérise la beauté vague et suffit à la définir.

Muses...
Dites-moi quelle cause éclipse dans leurs cours
Le clair flambeau des nuits, l'astre pompeux des jours,
Pourquoi la terre tremble et pourquoi la mer gronde,
Quel pourquoi ? fait enfler, fait décroître son onde.
Comment de nos soleils l'inégale clarté

S'abrège dans l'hiver se prolonge en été.
Comment roulent les eaux et quel puissant génie
Des sphères dans leurs cours entretient l'harmonie
Mais si mon sang trop froid m'interdit ces travaux
Eh bien? vertes forêts, près fleuris, clairs ruisseaux,
J'irai, je goûterai votre douceur secrète
Adieu gloire[1].....

Moins haut et moins loin, sur la lisière du bois voisin ou flânant dans la prairie nous découvrons les motifs d'un plaisir esthétique basé sur une plus modeste mais tout aussi apparente réalité. Tels détails de la nature, par soi simplement agréables, deviennent, en s'ajoutant les uns aux autres, l'indice d'une intention, d'une volonté intelligente et finaliste. Les branches des arbres gracieusement enrobées de givre, les perles irisées de la rosée matinale, l'élégance penchée des plantes, le miroitement des eaux, la vaporeuse transparence des nuées qui flottent, l'infinie variété des formes et des couleurs, ces choses et bien d'autres, à mesure que, groupées par l'imagination, nous les insérons dans l'ordre universel, se présentent d'elles-même à l'aperception esthétique supérieure[2].

C'est ainsi que notre esprit projetant autour de lui, de même que devant les corps organisés, ses sentiments et ses formes intellectuelles, se complaît esthétiquement dans la satisfaction de son activité et de ses besoins essentiels. Aussi bien l'élément personnel tient-il ici un rôle prépondérant ; chez les uns le sentiment esthétique

1. Virgile, *Géorgiques*, trad. Delille.
2. Dans un parc à la française, l'intention finaliste est transportée de la nature à l'homme devenu ordonnateur. Sous l'influence de la sympathie, l'esprit s'associe à son effort et à sa volonté, dans ce qu'il a réalisé aux dépens de la nature.

s'exalte jusqu'à l'idée mystique de reconnaissance[1] pendant que chez les autres, la synthèse n'est qu'une accumulation de sensations où domine l'agrément, sans concept d'ordre et de finalité.

Ce genre d'expression, fondé sur l'analyse et la synthèse des agréments sensibles que nous procure la nature, par le sentiment de l'ordre et de la parfaite adaptation, réalise l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, et par là le sentiment esthétique supérieur. Afin de le distinguer des suggestions courantes que nous offre le paysage, tristesse, gaieté, mélancolie, mystère, fertilité, vie rurale, etc., qui sont également causes de sentiment esthétique mais par d'autres moyens, nous l'appellerons *expression hédoniste* de la nature.

Aisément et par le cours naturel de la pensée le sentiment esthétique basé sur la cause finalité, qu'il s'agisse du paysage ou de la nature organisée, dépasse les contingences et atteint l'ordonnateur suprême. Nous touchons au sublime, sinon au sentiment religieux. Lorsqu'il s'agit du paysage, l'esprit du public, cependant, en haut comme en bas de l'échelle sociale, ne s'accommode pas aisément de ces intrusions de la métaphysique dans les banalités de la vie ordinaire[2]. Est-ce besoin de clarté, éducation, sens pratique, ignorance, paresse d'esprit? L'on ne sait, mais l'indifférence sous ce rapport, surtout en France, est assez générale ; aussi bien le

1. Il est peut-être exagéré de prétendre avec Kant que le Dieu de la nature eût égard en la créant aux facultés esthétiques de l'homme et que les beautés que nous admirons n'existent que pour être admirées.

2. « En réalité, dit M. Dauzat (*Le sentiment de la nature*), les âmes religieuses objectivent leur foi et voient Dieu dans la nature parce qu'elles croient en lui, à preuve les impressions toutes différentes que d'autres — et je crois la plupart de nos contemporains — éprouvent devant les mêmes spectacles. »

sentiment esthétique *selon l'ordre* en face de la nature inorganisée, est-il bien plutôt l'exception que la règle.

Une autre cause et non des moindres s'opposerait au départ du sentiment esthétique fondé sur l'ordre (et en fait d'un sentiment esthétique quelconque) lorsque le paysage, comme c'est ici l'hypothèse, ne contient pas de vestige humain [1]. La sympathie manquant, nul tonus émotif antérieur ne produit l'émotivité, n'échauffe la pensée, ne déclanche l'imagination. On n'appellera pas sympathie, sauf par métaphore, le trouble attendri que nous éprouvons en face des aspects dolents et résignés, des vallées arides ou des plateaux dénudés, mélange de tristesse, d'effroi et de retours compatissants sur nous-même. Tout au plus l'impression de sublime peut-elle inspirer une vague d'altruisme, mais qu'elle est diffuse et nuageuse cette confraternité de sentiments qui, en présence du grandiose, paraît unir les faibles devant la majesté qui les domine ! Aussi bien les circonstances fussent-elles favorables et la capacité intellectuelle du spectateur suffisante, l'éclosion du sentiment esthétique devant le paysage par l'aperception de l'ordre, n'en reste pas moins douteuse ; le stimulus affectif faisant défaut il avorte souvent dans l'indifférence.

2° *L'impression de sublime.*

Le paysage est encore avec le sublime et par le

1. Ceci est vrai du paysage naturel mais ne saurait s'appliquer aux tableaux de paysage, où le vestige humain, à mesure que se généralise le sentiment de la nature, devient de moins en moins nécessaire. La différence vient sans doute de ce que l'artiste choisit le site et en dégage l'expression ; elle s'impose ainsi davantage. Devant un tableau le spectas teur a le temps de la méditer, de s'en pénétrer, ce qu'il ne peut toujour-faire devant la nature.

sublime une nouvelle et féconde source de sentiment esthétique.

La disproportion, les contrastes, la prodigalité, le gaspillage, ici une cîme se perdant dans les nuages et à côté un abîme sans fond, l'éclat des neiges éternelles, la majesté des glaciers, l'amoncellement chaotique des roches, le silence des hauteurs, la richesse des coloris et des formes, les splendeurs d'un coucher de soleil, les éléments déchaînés, les profondeurs du firmament, tels sont, dans le mouvement ou le repos, quelques-uns des phénomènes par lesquels, dominant l'imperceptible silhouette humaine, se révèlent le grandiose et le terrible de la nature.

Devant ces magnifiques et souvent terribles spectacles, l'impression de sublime nous saisit et nous domine ; brutalement elle subjugue et écrase l'être tout entier. Nul sentiment esthétique pour commencer, mais peu à peu l'esprit se reprend. Les causes multiples dont le « choc » a produit l'émotion première, il les analyse à froid, les groupe de nouveau en tant que manifestation de puissance surhumaine, de façon à reconstituer objectivement, grâce à une synthèse réfléchie l'expression du débat.

L'impression de sublime résulte aussi d'autres causes naturelles infiniment plus humbles, selon les circonstances et les dispositions individuelles. Dans tous les cas, l'*analyse et la reconstitution* de l'impression première nous apparaît au premier chef comme une opération esthétique, semblable, quoique en sens inverse, à cette interprétation intellectuelle qui atteint le sublime comme *terme* de l'aperception esthétique basée sur la finalité.

L'impression de sublime, disent les mystiques de

l'Einfuhlung (Lipps, Lotze, etc.), est moralisante sinon religieuse ! Est-ce bien vrai? Le terrible et le grandiose n'expriment-ils pas le désordre, l'anarchie, le conflit des éléments, la fatalité brutale? Aussi bien le résultat visible peut-il être, principalement si l'homme est en cause, déconcertant à l'extrême ; il accuse la divinité et démoralise l'individu.

Quelles que soient les splendeurs de l'occasion, qu'il s'agisse du grandiose ou des merveilles révélées par les sciences naturelles, rare est l'impression de sublime ; la faculté d'analyse et les connaissances indispensables ne sont pas l'apanage de tous. Le sentiment esthétique dérivé reste donc, comme celui qui est fondé sur l'ordre, le privilège d'un petit nombre. Le paysage heureusement nous réserve d'autres formes de l'aperception esthétique, et pour celles-ci, point n'est besoin d'esprit métaphysique, d'érudition spéciale, ou même d'un pouvoir exceptionnel de réflexion.

3° *L'expression occasionnelle.*

Un paysage est *aimable, souriant, agréable* grâce au coloris général, à la variété des formes, à leurs proportions modérées et humaines, au contraste des bois et des prairies, aux sinuosités de la rivière, à l'azur des lacs, à l'éclat des côteaux, aux lointains brumeux, à l'équilibre des masses, à la symétrie du cadre, etc., etc. Ces qualités fussent-elles réunies ne constituent pas nécessairement la beauté. Mon œil sera charmé, je serai ravi, fasciné par un un tel spectacle, sans préjudice des formes esthétiques indiquées plus haut d'ailleurs rares en la circonstance, le sentiment esthétique n'apparaîtra que par l'analyse et la synthèse, l'aperception en

un mot de l'expression, qu'elle soit fortuite ou projetée. Il apparaîtra encore à défaut de ce moyen ou plutôt simultanément avec lui par l'imagination désintéressée, esthétique, éventuellement déclanchée grâce au mystère et au vestige humain. L'une et l'autre, expression objective et imagination esthétique, se prêtent un mutuel appui et souvent agissent en commun ; ce qui n'empêche que les confondre, en appeler à l'imagination quelle qu'elle soit sans précautions suffisantes, c'est, à raison de l'horizon sans limite qu'elle embrasse, ouvrir la porte toute grande aux sentiments de toute nature et par là reconstituer le bloc mystique que le néo-vitalisme allemand tire de ses creusets avec de si étranges incantations : la tentation est alors grande, aux tournants difficiles, de recourir à de nuageuses formules et d'y trouver un facile repos !

Conservons donc, accentuons même pour plus de clarté les barrières excitantes et parlons d'abord de l'*expression*.

L'expression dans le paysage, animé ou non, n'étant pas intentionnelle, ne représente, dit-on, que le reflet de nos propres sentiments. Donc le paysage est *un état d'âme,* le nôtre[1]. Le mot a fait fortune, mais dans la réalité les choses ne sont pas aussi simples. Tantôt, il est vrai, le plus souvent même, nos sentiments, *préexistants,* sont captés, encouragés, fixés par l'ensemble

1. C'est dans ce sens que l'on interprète généralement ces mots d'Amiel, « le paysage est un état de l'âme ». Le contexte nous apprend cependant que leur signification est toute autre ; d'après l'auteur, le paysage serait capable d'*exprimer* par lui-même, hors de tout accord avec nos sentiments propres. La formule ainsi comprise est d'une application restreinte devant la nature. Par contre on appellera le tableau de paysage un état d'âme dans le sens d'Amiel. Là en effet, l'expression choisie, dégagée, intensifiée, s'impose ; les loisirs de la contemplation nous permettent de nous en imprégner.

ou le détail du site ; on dira alors que l'aspect général répond à nos dispositions intérieures et les représente ; tantôt au contraire il y a conflit. L'expression objective telle qu'elle existe par hasard, soit qu'elle vienne de l'ensemble, de quelque épisode, ou de toute autre cause s'impose avec force dans un sens déterminé et nous façonne à son image. Le paysage dans ce cas *est-il* un état d'âme? Oui, sans doute, dans un sens large. Il vaudrait mieux dire « *produit* un état d'âme ».

Ainsi deux modes de relation entre le paysage et celui qui le contemple ; examinons-les successivement.

S'il est vrai que la nature ne manifeste pas intentionnellement, du moins se laisse-t-elle interpréter, et le sentiment fortuitement ébauché, s'il trouve un écho dans l'âme du spectateur, est recueilli par lui, amplifié, tant par l'émotion que sous l'influence d'intérêts inconscients, puis enfin projeté sur les objets mêmes qui en furent l'occasion. « La nature est belle, dit Gauckler, parce que nous l'animons de nos propres mouvements et que nous y voyons nos propres pensées comme dans un miroir[1]. » Analyser, réduire, synthétiser telle est l'opération esthétique de l'esprit : il précise et fortifie l'expression quand il ne l'invente pas ; pareillement, la mélodie, dans le chant, réunit et combine les éléments harmoniques pour en extraire le langage, l'expression musicale. L'esprit est ici comme un résonateur dans lequel, des ondes extérieures celles-là agissent seulement qui s'accordent sans battement avec les siennes propres.

C'est ainsi que les âmes tristes, mélancoliques, éprouveront le charme esthétique en traversant les landes

1. Voir Gauckler, *Le Beau et son Histoire*.

monotones et résignées de la Bretagne ; elles ne trouveront de « parlante nature[1] » que dans les rudes aspects des falaises battues par les vagues ou dans les âpres solitudes du plateau central. La mer grise du Nord convient aux rêveurs pessimistes dont elle exaspère les sentiments et prolonge la tristesse et l'angoisse.

Les uns, amateurs de vie tranquille, de bien-être, de douces émotions, s'extasient devant la beauté du pays tourangeau. Ils admirent sans réserve cette nature élégante, mignarde, parfumée ; ces « côteaux ondulents avec une lente sérénité, une grâce raisonnable[2] » ; la Loire indolente et sans remous, paresseusement déroulée entre les bancs de sable, endormie sur la pente insensible de ses bords ; les horizons lointains, baignés d'une limpide lumière ; et cette modeste harmonie où les demi-teintes s'allient aux demi-grandeurs. Ils se plairont à contempler « les paysages de la Picardie, du Nivernais et de l'Anjou... discrets, mesurés, agréables avec leurs verdures tendres, leurs horizons doux et embués, leur ciel aux nuances très fines de l'outremer au gris pâle...[3] » Les autres fervents de la vie active préfèreront la Normandie aux riches côteaux couverts de frondaisons, et ses vallées industrielles où tout respire le travail paisible, l'effort et le succès.

Il suffirait d'observer les goûts de telle personne en ce qui concerne le paysage, d'écouter ses remarques,

1. . . . .
Si quelque pellerin arrive
Auprès de ta parlante rive
Dy lui à haute voix,
etc...
(Ronsard.)

2. A. Hallays, *Voyage à travers la France.*

3. V. Dauzat, *Le sentiment de la nature.*

de noter ses enthousiasmes, les mouvements du corps et l'expression du visage, pour reconstituer quelques-uns des traits essentiels de son caractère, pour connaître ses tendances, peut-être les souvenirs de sa vie intime, pour entendre vibrer les cordes de son âme[1].

Cependant quelles que soient les prédispositions intimes du spectateur, l'expression fortuite du paysage est quelquefois si forte, si captivante que, en bien comme en mal, elle les domine et les transforme.

Refuser au paysage ensoleillé des bords méditerranéens l'expression irrésistible de gaîté ; au sentier de la forêt, l'hiver, dans les brumes du Nord, celle de tristesse, c'est nier que l'intérieur d'une cathédrale gothique évoque le divin ; que le noir déprime, que la croix suggère la piété, que le cimetière est triste ; qu'il existe une possibilité d'expression musicale ! Si j'ai recours à tels moyens pour exprimer tels sentiments, pourquoi, les moyens se présentant, la suggestion ne se produirait-elle pas ? Il suffit qu'il existe une association quelconque entre l'objet et le sentiment ; l'intention n'est pas nécessaire. Il y a donc une expression dans les choses ou leur combinaison ; *sunt lacrymæ rerum !*

Le mot expression est donc employé ici dans son véritable sens et non au figuré, comme on l'a prétendu.

Le paysage, alors, par la combinaison d'éléments appropriés, de moyens concordants, contrastes, symétrie, équilibre, couleurs, jeux de lumière, plaisirs des yeux, solitudes, clair-obscur, etc..., etc..., se transforme en œuvre d'art et réellement à son tour projette

1 Le récent ouvrage de M. Paulhan renferme des pages charmantes sur l'âme des paysages ; nous y renvoyons le lecteur (Paulhan, *op. cit.*).

des sentiments auxquels on ne résiste pas. Nous y lisons, malgré nous, la morne tristesse et l'abandon de soi ou le bonheur tranquille dans la paix des champs ; souvent aussi la vie exubérante, la grâce et l'opulence, la fécondité, la santé, l'espérance, le sublime même, à l'heure « où s'étend l'ombre sereine du crépuscule, où l'air tout entier respire une solennelle tranquillité ». On connaît le pouvoir guérisseur des sites sur les mélancoliques et les neurasthéniques incurables !

Enfin, ne l'oublions pas, devant le paysage, les plaisirs sensibles, du toucher par la douceur pénétrante de l'air, de l'odorat par le parfum des champs, des yeux par les formes et les couleurs, convergent symphoniquement vers une expression totale, l'*expression hédoniste,* qui interprétée selon l'ordre, devient l'occasion d'un sentiment esthétique élevé, dont le terme logique est l'idée du sublime[1]. Il ne semble pas que l'on puisse parler ici de sentiments projetés ou imposés ; les virtualités d'un état d'âme se développent à l'occasion du plaisir sensible, et c'est tout.

La nature inanimée, donc, tantôt reflète, tantôt exprime ou encore exprime et reflète à la fois ; et l'on se demande quels sont les sentiments habituellement discernables dans le paysage et quels sont les moyens d'expression. L'expérience de chacun nous renseigne à cet égard ; l'objet sera soit un sentiment général, tristesse, joie, labeur quoditien, activité industrielle, ordre, mystère, sublime, etc., etc., soit une idée, un sentiment précis, réveillés ou suggérés par l'épisode, la scène rustique, le contraste, l'effet de lumière, la

1. V. p. 154.

légende, ou l'aspect d'ensemble. Quant aux moyens, la réponse ne tiendrait pas dans un volume ; l'art cependant qui ne se contente pas de copier la nature mais l'interprète et en dégage le sens, nous apporte à cet égard d'intéressantes indications. « Les peintres paysagistes, dit M. Paulhan [1], se partagent en sensoriels qui s'adressent surtout à la vue ; en intellectuels qui parlent plutôt à l'esprit ; en émotionnels qui s'adressent surtout au sentiment. Bien entendu les peintres ne peuvent être de purs sensoriels, de purs intellecuels, de purs émotionnels, mais ils s'approchent plus ou moins d'un type ou de l'autre, en se rattachant à tous. » Transportant ces divisions dans la nature nous dirons que le paysage exprime de trois manières : 1° soit en captant les yeux par quelque saillant contraste par une débauche locale de couleurs et de lumière, en un mot par des effets visuels intenses dans lesquels le spectateur découvre une idée, un sens, quelquefois un monde de sentiments comme intentionnellement condensés ; ceci correspond à l'art des sensoriels ; 2° par l'emploi d'un langage moins fantaisiste, dans lequel chaque détail, chaque objet, on dirait chaque plaisir, collabore, à sa place, presque hiérarchiquement à suggérer des sentiments extrêmement variés, depuis le plus banal jusqu'au plus élevé ; ceci correspond à l'art des intellectuels ; 3° soit enfin en faisant directement et spécialement appel à l'émotion par un détail, un épisode ; par le plaisir sensible, le vestige humain, le mystère ou tout autre moyen du genre tragique ou attendri ; ceci correspond à l'art des émotionnels. Dans la nature où le sentiment dominant plus ou moins

1. Paulhan, *op. cit.*

confus, n'est pas intentionnellement évoqué, les différents types d'expression, plus encore que dans l'art, se présentent à la fois, se mêlent et se confondent. Quant à l'imagination, son domaine infini n'est pas borné par l'expression et n'en dépend pas ; à raison de ses origines habituelles et des conditions nécessaires à son déclanchement, elle se rangerait plutôt dans l'arsenal des émotionnels.

Le sentiment esthétique devant le paysage tient, essentiellement, dans un acte intellectuel ; ne l'oublions pas, il est là et n'est pas ailleurs. Exploration par une pensée logique de la « structure intellectuelle des choses » jusqu'à l'ordre suprême, analyse et synthèse du sublime, et quand il s'agit de l'expression, projection réciproque et échange de sentiments afférents d'un côté à l'âme du spectateur, de l'autre aux suggestions de la « parlante nature ». Dans ces interprétations du paysage, sous l'impulsion d'un tonus émotif préexistant ou nouveau, notre esprit se dilate, l'intelligence se déploie ; elle scrute, réduit, synthétise, et s'exerce esthétiquement selon les formes essentielles de son activité. La pensée pénètre, complète, amplifie l'expression dominante ; elle s'y associe, ou bien, selon les cas, saisissant l'occasion, s'abandonne dans le sens esthétique aux envolées de l'imagination désinteressée !

4° *L'imagination esthétique.*

L'expression d'un paysage par rapport à celui qui le contemple est donc fonction quelquefois d'un état d'âme suggéré et entièrement nouveau, plus souvent de sentiments et de pensées antérieurs, rencontrés à mi-

chemin et développés de concert avec la nature. Il est un cas où la note personnelle prenant le dessus et s'isolant pour ainsi dire, l'ensemble ou le détail du site, fût-il par ailleurs sans intérêt, devient le prétexte d'un plaisir esthétique indépendant. L'esprit libéré s'élance, en contact plus ou moins lâche avec la réalité, au gré des suggestions, dans le sens des souvenirs, tendances et sentiments prépondérants. Nous sommes au seuil de l'imagination esthétique qui se réalise à certaines conditions indiquées plus haut. L'expression d'ailleurs ne saurait être forte et puissante sans une intervention proportionnelle de l'imagination. Tantôt celle-ci ne tient qu'un rôle accessoire lorsqu'adhérent à ses causes immédiates, aux objets présents, elle aide simplement à les revêtir de souvenirs; tantôt son rôle est capital, lorsqu'occupant toute la scène, reléguant à l'arrière-plan le point de départ et perdant le contact avec les contingences, elle s'élance libre et désintéressée, parfois esthétique, dans les régions de la fantaisie ; elle tient alors la première place et supprime toute concurrence !

Grâce à l'infinie variété de ses spectacles, la nature ou plutôt le paysage est au plus haut point suggestif d'imagination. Le moindre objet, le gémissement du vent, un saule pleureur sur le bord de l'étang, le cyprès profilé sur le ciel bleu de Provence, la solitude des hauts plateaux, un fragment de colonnes dans les pays aux classiques souvenirs, deviennent point de départ et suffisent à la déclancher. Le vestige humain et l'idée de mystère l'exaltent en des formes que la sympathie rend aisément humanitaires, élevées, généreuses, désintéressées. L'esprit d'un bond s'évade et gagne les régions éthérées où il s'égare sans contrôle ; les tempéraments

poétiques et humains trouvent en ces envolées d'ineffables jouissances !

Souvent, par un effet d'habitude, la solitude des futaies nous laisse indifférents ; mais voici un chemin qui tourne, s'enfonce et disparaît dans la brume du soir, une lumière filtrant à travers la fenêtre à l'heure du crépuscule, une ligne de fumée au-dessus de la chaumière, l'expression nous étreint et pour peu que s'y prêtent notre état d'âme et nos dispositions physiologiques nous pensons esthétiquement ! Revenons à ce pays tourangeau, déjà visité, où les châteaux Renaissance alternent avec les ruines féodales. Deux fois heureux seront les visiteurs qui, bercés par les légendes dont le sol est prodigue, « par les murmures du passé mêlés aux chantonnements des rivières et aux frémissements des peupliers [1] », chargent cet heureux coin de terre de pensées et de sentiments ! Au delà de cet aspect riant et monotone où n'apparaît pour le vulgaire qu'un nonchalant bien-être, ils voient, projetés dans cette quiétude, les vertus guerrières du moyen âge et les joyeux ébats des héros rabelaisiens !

Quelles puissances d'évocation dans cet objet banal, les ruines au clair de lune [2] et comme l'on a raison d'y

1. C'est à cause de leur triple caractère esthétique par la facture, l'expression et l'appel à l'imagination sympathique que les tableaux de paysage, où le mystère s'allie au vestige humain, possèdent auprès d'un certain public les meilleures chances de succès : ils font rêver.

2. Le charme poétique de ces lignes que nous retrouvons presque mot pour mot dans le néo-vitalisme contemporain nous séduit ; mais à regarder les choses de près la description n'est pas très claire. Qu'il soit nécessaire de s'harmoniser avec un paysage pour en comprendre l'expression, on l'accordera sans peine ; mais vibrer avec le soleil, trembler avec la lune ! Négligeant ici les formes usuelles du sentiment esthétique ce lyrisme ne tend rien moins qu'à mettre au pinacle un confus mélange d'émotions plus ou moins vulgaires et d'imagination. Par la nécessité ensuite de spécifier le plaisir esthétique il conduit au mysticisme.

conduire les amoureux dont le tonus émotif surexcité se repose en ces rêveries attendries, que suggèrent la brume envahisante et les ombres du soir! Vestige humain, évocation du passé, projets d'avenir, émotion extrême, mystère, tout est là réuni. Ajoutez la musique et le délire poétique est à son comble.

« Pour comprendre un paysage, dit Guyau, il faut s'harmoniser avec lui ; pour comprendre le rayon de soleil, il faut vibrer avec lui ; il faut aussi avec le rayon de lune trembler dans l'ombre du soir, etc., etc. » A l'appui de ce lyrisme vitaliste, depuis copié par les Allemands, l'éminent philosophe rapporte deux anecdotes, auxquelles j'ai fait allusion dans un précédent chapitre. L'on me permettra d'y revenir. Elles mettent en évidence les dangers de l'imagination qui, si l'on n'y prend garde, prend aisément le dessus dans le bloc hétérogène et conduit au sentimentalisme mystique!

« Un jour d'été, dit Guyau, après une course dans les Pyrénées poussée jusqu'au maximum de la fatigue je rencontrai un berger et lui demandai du lait. Il alla chercher dans sa cabane, sous laquelle passait un ruisseau, un vase de lait plongé dans l'eau et maintenu à une température presque glacée ; en buvant ce lait frais où toute la montagne avait mis son parfum et dont chaque gorgée savoureuse me ranimait, j'éprouvai certainement une série de sensations que le mot agréable est insuffisant à désigner. C'était comme une symphonie pastorale saisie par le goût, au lieu de l'être par l'oreille... »

Ailleurs, afin de montrer que le même pouvoir esthétique appartient à toute sensation, fût-elle olfactive, Guyau ajoute :

« Un professeur me racontait un jour qu'en ouvrant un vieux dictionnaire, l'odeur toute particulière du papier jaune qui s'en exhala suffit à évoquer devant lui sa jeunesse passée sur les livres, ses innombrables veillées occupées à tourner les feuillets ; puis l'image s'agrandissant, il revit son collège, sa maison, ses parents, un âge entier de sa vie. »

Le récit de l'honorable professeur nous montre une irruption mémorielle de second ordre, ou moins encore, au point de vue esthétique ; mais dans l'exemple bien connu du verre de lait, nous saisissons l'imagination se déployant libre, émue, désintéressée. Envahissante comme toujours, elle prend le dessus sur les autres formes possibles du sentiment esthétique et les confisque à son profit. Les circonstances il est vrai sont favorables : comme excitant, un *tonus émotif* prolongé, sans excès, dû sans doute à l'effort de l'ascension, au vertige des cimes, à l'aspect du paysage, au sublime, à des causes physiologiques connues qui, aux altitudes, allègent l'esprit et l'élèvent au-dessus des contingences ; le repos succédant à la fatigue et la volupté des sens à l'âpreté de leurs besoins ! Tension et détente ! Ajoutez la sympathie à base de reconnaissance et peut-être aussi de quelque inclination plus ou moins consciente ; enfin, sur le tout, de vagues réminiscences poétisées par l'espace et le temps.

En ce débordement émotif et sentimental la tentation est grande d'accorder une valeur esthétique aux agréments sensibles qui en furent l'occasion et le point de départ. L'imagination, les sensations, les émotions d'origine physiologique ou intellectuelle, le bien-être physique, sans doute quelques aperceptions esthétiques entrevues sur le paysage, réagissent les uns sur les

autres et s'exaltent réciproquement, mais ceci n'autorise pas à confondre l'ensemble avec le détail, le principal avec les accessoires, encore moins à construire sur cette confusion !

A défaut de l'état d'âme favorable et des stimulants appropriés, l'imagination devant le paysage ne sera pas dans tous les cas désintéressée, tant s'en faut ! A l'heure où s'étend l'ombre du soir, la peur envahissante fera peut-être dévier nos pensées vers l'unique et vulgaire instinct de conservation ; les ruines à peine refroidies, encore fumantes, loin d'exalter l'imagination esthétique, excitent la compassion ; une compassion mêlée d'effroi quand elles ont les éléments pour causes ; mêlée d'horreur et de mépris quand elles sont le crime des hommes.

Si l'imagination esthétique n'est pas la servante des préoccupations utilitaires, elle n'est pas davantage un simple regard en arrière et le rappel des événements anciens ensevelis dans la mémoire latente. Nous trouvons plus ou moins de charme dans un paysage aperçu pour la première fois, mais il en est un que nous avons « dans l'œil » sur lequel en définitive se fixent nos préférences, c'est le paysage de notre jeunesse. Devant celui-là ou son image, mille souvenirs nous envahissent, l'émotion nous étreint, et la pensée attendrie, reculant dans le passé, retrouve et unifie nos impressions d'autrefois. L'imagination sera-t-elle alors esthétique ? Rien ne le prouve. Des images chères la retiennent et l'entravent ; elle refait à contresens les étapes jadis parcourues et malgré le stimulant du tonus affectif, franchit à peine le cadre du réel. Le pur souvenir est intéressé et les pensées qu'il suggère, toujours plus ou moins

égoïstes, ne prendront la forme esthétique qu'en s'en éloignant, entraînées vers les spéculations impersonnelles et élargies. Sur les confins des souvenirs, les utilisant, subissant leur influence, l'imagination construit dans le sens des sentiments dominants ou suggérés ; mais le passé ne suffit pas, il lui faut du nouveau, de l'inconnu.

L'imagination esthétique enfin n'est ni la torpeur, ni la léthargie ; ici l'erreur est fréquente. Le bien-être cénesthétique général, le calme absolu, le grand silence, stupéfiant l'esprit, conduisent à la rêverie paresseuse, arrêt de la pensée, nettement aux antipodes de ce butinage intellectuel qui est le propre de l'imagination créatrice. Mollement étendu au fond d'une barque immobile, contemplant pendant des heures le bleu du ciel, la quiétude des eaux et les sinuosités du rivage, J.-J. Rousseau « s'élève en esprit au-dessus de l'atmosphère et commerce avec les intelligences célestes[1] ..., de légères et douces pensées effleurent, sans l'agiter, la surface de son âme ». Est-ce de la torpeur ? Plutôt. Celle-ci est le sommeil de l'intelligence, l'imagination esthétique en est l'activité.

Que l'on ne puisse confondre impunément, dans un aperçu théorique, les trois formes classiques du sentiment esthétique devant le paysage et l'imagination, quels, qu'en soient la forme et l'objet ; ce qui a des contours précis et ce qui n'a ni contours ni limites, sans aboutir aux vagues formules du sentimentalisme mystique, nous croyons l'avoir suffisamment démontré. N'oublions pas cependant que, en fait, l'imagination ne saurait

1. V. Rousseau, *Confessions* : V[e] promenade.

être séparée des autres valeurs esthétiques fondamentales et notamment de l'expression qui tient ici le premier rang ; elle est le courtier actif, toujours en éveil, qui donne la vie aux choses et leur insuffle une âme vibrante à l'unisson de la nôtre. Imagination et expression ; bien que gardant l'une et l'autre leur rôle éventuel en ce qui concerne le sentiment esthétique, se prêtent donc un mutuel concours et sont indissolublement liées, les barrières que nous avons introduites pour l'analyse n'existent pas dans la réalité.

CHAPITRE IX

LE BEAU DANS LE PAYSAGE (*Suite.*)

Pratiquement, répétons-le, les plaisirs esthétiques devant la nature se confondent, quelle que soit leur source, dans la synthèse psychique. De ce que la classification est indispensable comme instrument d'analyse il ne s'ensuit pas qu'ils soient en nous distincts, conservant l'estampille de leur origine. De même que les ondes sonores de source, d'amplitude et d'intensité différentes, se fondent en onde unique avant de frapper l'oreille[1], les plaisirs esthétiques divers lorsqu'ils atteignent le seuil de la conscience, convergent vers un effet d'ensemble dans lequel l'esprit ne saisit pas et n'a pas intérêt à distinguer les notes séparées. Sous bénéfice de ces observations, concrétons s'il est possible, en quelques exemples, les théories exposées dans le chapitre précédent.

Quels sont, pour commencer, nos pensées et nos sentiments devant un coucher de soleil, à l'heure où :

1. D'après la loi de Fournier toute onde vibratoire qui frappe l'oreille est la résultante des ondes vibratoires correspondantes aux éléments du son considéré. Le phonographe où les départs d'onde ne peuvent être que successifs est la confirmation de cette théorie.

L'horizon tout entier s'enveloppe dans l'ombre
Et le soleil mourant sur un ciel riche et sombre
Ferme les branches d'or de son rouge éventail[1].

Des lignes d'or stratifiées s'étendent à l'horizon, perçant, ici et là, l'ombre crépusculaire, des éclairs de feu s'irradient dans l'espace. Le disque solaire à moitié visible frange de ses rayons colorés les nuages éloignés, flocons errants, pendant que successivement s'éteignent dans le ciel mauve les cimes éclairées du voisinage.

Intense est le plaisir des yeux[2], charmés qu'ils sont par la décomposition graduée de la lumière et l'infinie variété des couleurs. Les lignes des nuages paresseusement étalés, l'aspect de fatigue, le déclin de l'astre suggèrent le repos. Le silence règne ; les ombres grandissent à nos côtés ; de légères vapeurs effacent le contour des choses ; des clairs-obscurs troublants surgissent de toutes parts. Le mystère flottant nous entoure.

C'est alors que sous le coup d'émotions variées, perception d'un sublime puissant et magnifique, curiosité expectante, agrément sensible, fascination de l'attention par l'aspect changeant du spectacle, le tonus émotif s'accentue. Stimulée par le mystère, l'imagination se déclanche. Assaillie par le flot grondant des idées associées, elle s'élance dans une direction fortuitement indiquée ou bien suggérée par notre état d'âme. Elle sera, peut-être, reproductive du passé ou franchement utilitaire, plus souvent à raison de la sympathie, grâce au vestige humain[3], désintéressée, humanitaire,

1. De Heredia, *Coucher de soleil*.

2. Nous supposons un spectateur disposé à comprendre et capable de sentir esthétiquement.

3. Le vestige humain discret est particulièrement utile dans les

reconnaissante même chez les individus à tendances religieuses, si lentement se dégage la pensée que l'admirable spectacle est un témoignage à notre intention de grandeur et de magnificence. En un mot, elle sera esthétique.

Ici, comme en tout paysage, l'expression hédoniste décrite plus haut trouve sa place. Devant l'infinie variété, l'éclatante irradiation des couleurs, débordé par le plaisir sensible, l'esprit scrute les causes dans le cadre des lois naturelles, il perçoit l'ordre et, lorsque prédominent les tendances finalistes, interprète la splendeur objective comme le résultat d'une prévoyante volonté[1] !

Dégageons le coucher de soleil du sublime, du mystère, du vestige humain, du décor, de l'expression de force ou de prévoyance ; réduisons l'hypothèse, « si licet magna componere parvis » à de très humbles proportions ; considérons les fontaines lumineuses et la bulle de savon. Des premières l'on dira que, la facture et l'art du compositeur mises à part, elles n'éveillent que le plaisir des sens ; l'imagination esthétique n'existe pas, le sentiment esthétique est nul. Quant à la bulle de savon, ce microcosme où s'irradient les plus infimes nuances du spectre solaire « ce n'est d'abord

tableaux de coucher de soleil, autant par le contraste que comme stimulant de l'imagination.

1. D'après Shopenhauer le plaisir esthétique que nous éprouvons devant un coucher de soleil vient de l'assoupissement de notre « vouloir-vivre » pendant la contemplation. Le plaisir sensible qui ne saurait s'accorder avec l'arrêt du vouloir-vivre n'est pas dans la rétine, il est à côté comme égaré dans la conjonctive ! L'idée générale de l'éminent écrivain paraît être que l'extase torpeur (aussi bien que l'extase vraie) nous élève au-dessus des contingences et nous rend heureux : c'est le nirvāna sur terre. Ce qui a trait à la conjonctive, modeste concession au vouloir-vivre, est une fantaisie dénuée de sens.

qu'une sphère diaphane brillante comme du verre ; peu à peu apparaissent de faibles teintes roses et vertes, parfaitement limpides qui se condensent en nuages colorés ; puis viennent des figures à contours plus nets, des ouates merveilleuses, des larmes, des palmettes, des lambeaux de cachemire. Les couleurs se saturent davantage, ce sont des tourbillons de bleus sombres dans le jaune cuivré, des taches fauves d'un aspect orageux, lugubre. Ça et là apparaissent des points noirs précurseurs d'une fin prochaine, et tout à coup, plus rien ». A ces jeux de lumière l'œil s'amuse et se plaît, mais ici encore l'imagination se récuse, et rejetant la théorie hédoniste intégrale, nous dirons que ce plaisir n'a rien d'esthétique en soi.

Transportons-nous à présent devant les paysages ensoleillés des bords méditerranéens. Cette forte et joviale expression, qui charme le visiteur, essayons de l'expliquer avec la théorie intellectualiste pour guide ; séparons, s'il est possible, ce qui est esthétique de ce qui ne l'est pas. Trois phases éventuelles, pratiquement plus ou moins confondues, sont à considérer.

Première phase : le plaisir total.

L'éclat du paysage, la douceur de l'atmosphère et les senteurs de l'air, la profusion des fleurs, l'exubérance de la végétation, le contraste des lumières et des couleurs, la gaîté des habitations, les gracieuses découpures du rivage et l'équilibre raisonnable de proportions, l'air bon accueil des rades, autant de sensations délicieuses, de représentations charmantes et joyeuses qui égayent l'esprit, soulagent l'attention et produisent un bien-être général.

Deuxième phase : le sublime.

A l'horizon les montagnes et leurs cimes neigeuses, plus près, le mystère des gorges profondes, l'infini de la mer, le calme des hauteurs dominant la stérile agitation du microcosme humain, l'expression hédoniste enfin dans toute sa force ; ces motifs et d'autres en appellent au sublime ! Impressions sans doute aléatoires et fugitives là où domine la joie du bien-être, des distractions et des plaisirs sensibles !

Troisième phase : les plaisirs esthétiques.

Tirés de leurs sources normales qui sont : 1° *L'expression* ; idées de calme, de vie heureuse, de joie sans effort, de richesse, de contentement, d'humanité satisfaite et sympathique. — 2° *L'interprétation esthétique* des sensations en tant qu'éléments de *l'expression hédoniste*. Le bleu de la mer constraste avec la verdure des arbres et l'éclatante blancheur du soleil ; les côteaux étincellent ; de claires habitations parsèment le rivage aux golfes protecteurs ; l'air est doux ; partout s'infiltre et déborde un fleuve de lumière ! Ces plaisirs variés et magnifiques nous les insérons dans l'ordre que l'esprit perçoit esthétiquement comme manifestation de cause finalité. — 3° *L'imagination esthétique* toujours aux aguets pour s'élancer, le mystère et le vestige humain aidant, dans son radieux domaine ; mais possibilité n'est pas probabilité ; trop de bien-être et la langueur ambiante invitent plutôt à la torpeur qu'à l'activité intellectuelle ! — 4° Enfin, indépendante à peu près du plaisir sensible, par le simple jeu de la réflexion qui

analyse, réduit, reconstitue, *l'harmonie de l'imagination et de l'entendement.* L'intelligence, s'exerçant dans ses formes essentielles, rencontre en chemin une intelligence faite à son image, et d'accord avec l'ordre objectif où elle se complaît, remonte à l'ordre suprême.

En résumé, les causes déterminantes du sentiment esthétique dans l'exemple ci-dessus seront principalement l'expression simple ou, grâce au plaisir des sens, l'expression hédoniste. Et encore il est à craindre qu'amorcé dans ces conditions le sentiment esthétique ne vienne à échouer, débordé par les émotions plus ou moins vulgaires qui l'encadrent et le submergent.

Le plaisir esthétique résulte-t-il d'un tableau de paysage de la même manière et au même degré que du paysage naturel? La question a été débattue et résolue de différentes façons.

Le tableau, c'est notre hypothèse, reproduit exactement un site connu; les sensations anciennes, visuelles, tactiles, auditives se présenteront à la mémoire, et, leur souvenir aidant, le plaisir esthétique renaîtra sans doute dans les mêmes conditions qu'autrefois. Bien plus, les causes identiques bien qu'atténuées que nous avons sous les yeux pourraient, dit-on, *ressusciter* directement les états émotifs passés. Il s'agit alors de la mémoire affective dont l'existence est niée par les uns, acceptée par les autres[1].

1. Existe-t-il une mémoire émotive? Comprenons la difficulté. Il ne s'agit pas de conserver le souvenir des émotions afférentes à quelque événement passé, là-dessus nulle difficulté; il est également hors de doute que le souvenir de telle circonstance peut provoquer une émotion *nouvelle* analogue à celle d'autrefois; enfin la mémoire affective n'est pas en cause lorsqu'une sensation, un souvenir provoquent un état émotif déjà ressenti mais auquel ils sont rattachés par nature. La

Mais le tableau, pure reproduction, n'aurait, en principe, qu'une valeur documentaire ; l'art demande plus et mieux. Son privilège est d'interpréter, de dégager l'expression ; il transforme, généralise, invente et use des symboles à son gré. Le sentiment éprouvé par le peintre devant ce pont, cette mare, cet aspect rustique, il le rend à son tour plus précis et plus intense. « Voici un chêne ragot et ébranché, mutilé naguère par les bûcherons ; ce n'est plus qu'un tronc noueux et tourmenté qui de la base au faîte a poussé en gaules inégales ; de ce côté les fourmis ont bâti leurs greniers dans ses flancs entr'ouverts, et l'on voit comme des pourritures caverneuses où suinte, noire et visqueuse, la sève extravasée du bois malade[1]. »

Qu'un Téniers ou un Ruysdael, ajoute Topfer, le reproduise en peinture et bientôt en ce vil débris que personne ne regardait, l'amateur transporté lira une pensée, découvrira un sens profond et vigoureux. C'est que le peintre choisit l'idée, le sentiment, d'accord avec les tendances les plus profondes de son âme, il est maître du langage qui les traduira, s'adressant à son gré au sens, à la raison, à la sensibilité du spectateur. Tantôt il concentre les détails, classiquement, vers quelque expression d'ensemble, tantôt il fera jaillir

question se présente autrement. L'on demande si une émotion ancienne peut ressusciter en nous par rappel direct, sans le concours du connaître qui l'engendre ? Une sensation s'accompagne-t-elle d'un état émotif par la seule raison qu'une sensation associée s'est trouvée être la cause, autrefois, de ce même trouble émotif ? En langage physiologique les troubles émotifs naissent-ils, éventuellement par contiguité, des vibrations du connaître ou d'autres vibrations étrangères à leur ancienne cause ? L'affirmation compte des partisans, du moins lorsqu'il s'agit d'émotions d'ordre intellectuel ou moral. La reproduction d'un paysage pourrait dans ces conditions amorcer automatiquement les sentiments esthétiques du passé. Cela n'est pas invraisemblable.

1. Topfer, *Réflexions et menus propos.*

celle-ci d'une épisode, d'un jeu de lumière, d'un contraste, etc., etc. Le tableau de paysage est au plus haut degré, objectivement, un état d'âme, et l'amateur averti cherche esthétiquement, sans se presser, l'expression dominante, la découvre, s'en pénètre, et la ressent dans la suite à première vue, jusqu'au fond de son être. Telle est ici quelquefois la force de l'expression, qu'à l'encontre des exigences habituelles du paysage naturel, le vestige humain à titre de stimulant n'est pas indispensable : à notre époque où le sentiment de la nature est infiniment développé, les peintres paysagistes, dans un grand nombre d'œuvres remarquables, le négligent absolument.

En nous plaçant au point de vue de l'imagination esthétique la supériorité du tableau est incontestable. Par le choix des situations, les effets d'ombre et de lumière, la libre disposition des horizons brumeux, des buées matinales et du vestige humain, associés dans des conditions que le hasard ne réunit que rarement au même degré, le peintre en arrive à provoquer l'imagination esthétique presque à coup sûr ; et c'est avec confiance que nous demandons à son œuvre le renouvellement, sur commande, d'un plaisir esthétique des plus subtils et des émotions généreuses qui l'accompagnent.

Enfin la sympathie d'homme à homme nous incite à scruter le dessin de l'œuvre, l'effort, la pensée, l'âme de l'artiste ; on comprendra les sentiments qu'il exprime ; collaboration intellectuelle qui prend le nom, comme je l'ai dit plus haut, de sentiment esthétique secondaire.

La conclusion sera que l'effet esthétique d'un tableau de paysage peut être supérieur à ce que, dans la plupart des cas, nous offre la nature. Cela bien que le grand sublime, surtout immobile, ne puisse être convenable-

ment rendu sur la toile[1], que les couleurs et leurs contrastes n'y soient qu'un pâle reflet de la réalité[2], qu'enfin les plaisirs de l'ouïe, du toucher, de l'odorat, des poumons gonflés d'air vivifiant, soient entièrement absents !

De ce qu'enfin les paysagistes se classent en sensoriels (impressionistes et néo-impressionistes), intellectuels et émotionnels, n'allons pas conclure au moins que le sentiment esthétique devant leurs œuvres change de nature, qu'il se confond tantôt avec le plaisir sensible, tantôt avec la pure émotion, tantôt avec la jouissance de l'esprit ; loin de là, intellectuel il est, intellectuel il reste dans tous les cas. La différence est dans le choix des idées et sentiments dominants et dans les moyens d'expression : elle tient à l'importance relative des effets visuels, des excitants du tonus émotif, des épisodes sensationnels, à l'emploi plus ou moins risqué du symbole, à l'originalité sinon à la primauté de la facture. Par ces moyens, le sentiment esthétique en arrive au maximun d'intensité sans que pour cela l'agrément des sens ou les troubles émotifs vulgaires puissent être rangés parmi ses éléments essentiels. Le paysage donc, bien que perdant en peinture les trois quarts de son effet mesuré sur l'agrément des sens, n'en reste pas moins dans les tableaux bien faits d'un pouvoir esthétique supérieur : c'est donc par

1. La peinture rend aisément le grand sublime en mouvement (ou sublime dynamique, selon Kant) ; mais le sublime *étendu* (ou mathématique) ne saurait être, dit-on, facilement exprimé. Le tableau devrait être très grand afin que l'œil plus aisément s'illusionne sur la réalité. La règle grâce au contraste admet de nombreuses exceptions.

2. Nulle palette ne saurait rendre la gamme infinie des couleurs dont la nature dispose ; la disproportion est immense du moyen au but. Le rapport entre les lumières solaires et lunaires est de plusieurs milliers à l'unité ; en peinture il est infiniment moindre, presque insignifiant l'art des contrastes et l'imagination y suppléent.

l'expression et les appels à l'imagination qu'il se maintient à ce niveau. Qu'est-ce à dire sinon que le facteur intellectuel remplace les autres ou plutôt, au point de vue esthétique, prédomine exclusivement? Il est à l'origine la substance du plaisir esthétique et la théorie intellectualiste se trouve ainsi confirmée !

La description est une peinture, la description vraie et non ces efflorescences sentimentales que leur imprécision range à côté des rêveries extatiques. Par elle jaillissent les sentiments cachés dans les choses, les émotions subtiles, cette âme des paysages que le spectateur n'a pas toujours le pouvoir ou les loisirs de comprendre ; le beau vivant, condensé, s'offre à l'imagination !

Il serait aisé de citer des textes, le récent ouvrage de M. Dauzat sur le sentiment de la nature étant à ce point de vue une mine inépuisable. Je me bornerai à quelques exemples tant anciens que modernes desquels on pourra tirer cette conclusion que le progrès dans l'art de la description consiste, précisément, à faciliter l'aperception de l'expression, à la mettre en relief au détriment de ce qui est sensation, plaisir sensible, ou émotion vulgaire ; la description à mesure qu'elle se perfectionne invite de plus en plus au sentiment esthétique selon la théorie intellectualiste et non autrement.

Vision d'après déluge (Chateaubriand) :

« Le soleil n'eut plus pour trône au matin et pour lit au soir, que l'élément humide où il sembla s'éteindre tous les jours, ainsi qu'au temps du déluge. Souvent les nuages du ciel imitèrent les vagues amoncelées des sables ou des écueils blanchissants. Sur la terre, les rochers laissèrent tomber des cataractes, la lumière de

la lune, les vapeurs blanches du soir couvrirent quelquefois les vallées des apparences d'une nappe d'eau; il naquit dans les lieux les plus arides des arbres dont les branches affaissées pendaient pesamment sur la terre, comme si elles sortaient encore toute trempées du sein des ondes; deux fois par jour la mer reçut l'ordre de se lever de nouveau dans son lit et d'envahir ses grèves; les antres des montagnes conservèrent de sourds bourdonnements et des voix lugubres; la cime des bois présenta l'image d'une mer roulante, et l'océan sembla avoir laissé ses bruits dans la profondeur des forêts[1]. »

Vision de nuit (G. Sand) :

« Vers minuit le brouillard se dissipa et Germaine put voir les étoiles briller à travers les arbres. La lune se dégagea aussi des vapeurs qui la couvraient et commença à semer des diamants sur la mousse humide. Le tronc des chênes restait dans une majestueuse obscurité, mais un peu plus loin, les tiges blanches des bouleaux semblaient une rangée de fantômes dans leurs suaires. Le feu se reflétait dans la mare et les grenouilles, commençant à s'y habituer, hasardaient quelques notes grêles et timides; les branches anguleuses des vieux arbres, hérissées de pâles lichens, s'étendaient et s'entre-croisaient comme de grands bras décharnés sur la tête de nos voyageurs[2]. »

Comparez ces « paysages » aux descriptions falotes et délayées si fréquentes dans les meilleurs auteurs du XVIIIe siècle et du premier empire[3], vous saisirez à pre-

1. Cité par Dauziat, *op. cit.*
2. Cité par Dauziat, *op. cit.*
3. V. par exemple certaines descriptions par Bernardin de Saint Pierre, dont la réputation comme écrivain a singulièrement baissé.

mière vue le sens de l'évolution accomplie. On ne se contente plus d'une énumération consciencieuse des détails dans laquelle chaque objet est à son rang, à sa place, scientifiquement nommé et minutieusement décrit. Au lecteur alors la tâche de dégager le sens général, l'expression essentielle. L'on veut aujourd'hui plus de précision et plus de force ; que les éléments caractéristiques surgissent au détriment du reste ; que le sentiment ou l'idée se dégage, soit par la convergence d'images poétisées, et à ce point de vue l'œuvre de Chateaubriand, avec une exagération que le sujet et l'époque excusent, ne saurait être dépassée ; soit par la mise en relief des traits saillants qui, dans la réalité, sur des plans différents, forgent le sentiment dominant ou déclanchent l'imagination, tels les formes inquiétantes et les blancs fantômes sur les bords de la mare au diable ; soit encore par une courte et puissante évocation, généralement à base de sympathie ou de mystère ; par le mot qui fait penser[1] !

Le progrès dans la description, parallèle à celui de la peinture de paysage, ne montre-t-il pas que notre époque tend à faciliter l'accès du sentiment esthétique, aux dépens de la représentation documentaire, par une évocation de l'expression ou un appel direct à l'imagination? Sous l'une et l'autre de ces formes, il s'impose au lecteur, résolument dégagé des plaisirs sensibles et des émotions vulgaires.

Ne croyons pas cependant que le stade actuel en ce qui concerne l'aperception esthétique de la nature n'ait

1. Exemple (de Mistral) : « La Crau était tranquille ; au loin son étendue se perdait dans la mer et la mer dans le ciel bleu. » cité par Dauziat, *op. cit.*

pas été atteint, exceptionnellement il est vrai, dans l'ancien temps. Virgile abonde en descriptions de paysages animés qui ne le cèdent guère en valeur esthétique aux chefs-d'œuvre modernes.

C'est la nuit et tout repose ; Didon seule veille près du bûcher qui va la consumer.

Nox erat et placidum carpebant fessa soporem
Corpora per terras ; silvæ que et sæva quierant
Æquora, quum medio volvuntur sidera lapsu
Quum tacet omnis ager ; pecudes pictæ que volucres
Quæque lacus late liquidos, quæque aspera dumis
Rura tenent, somno positæ sub nocte silenti
Lenibant curas et corda oblita laborum.
At non infelix animi Phœnissa[1].

« Ceci, dit Topfer, n'est-ce pas plus attachant, plus grand, plus beau que la plus belle nuit à laquelle vous ayez jamais assisté, perdu dans les bois ou attardé dans la campagne et regagnant votre logis à la lueur du ciel étoilé[2]. »

La peste bovine désole les campagnes ; le laboureur résigné assiste au désastre.

Ecce autem duro fumans sub vomere taurus
Concidit, et mixtum spumis vomit ore cruorem
Extremos que ciet gemitus ; it tristis arator

1. La nuit régnait et tout dormait sur la terre ; les bois étaient muets, les mers immobiles, et les astres dans le ciel, au milieu de leur course, roulaient silencieux. C'était l'heure où tout se tait dans les champs où les troupeaux et les hôtes émaillés de l'air, ceux qui voltigent sur les lacs et ceux qui peuplent les forêts, livrés au sommeil dans l'ombre et le silence, suspendaient leurs peines et oubliaient les travaux de la vie. Mais pour l'infortunée Didon il n'est plus de repos..... (Virgile, *Enéide*, chant 4 trad. Charpentier).

2. Topfer, *op. cit.*

Mœrentem abjungens fraterna morte juvencum
Atque opere in medio defixa relinquit aratra[1].

L'évolution esthétique de la description en ce qui concerne le paysage n'a pas été l'œuvre d'un jour. Assurément cette nature que Rousseau, loin d'inventer, a peut-être maquillée plus que de raison, eut à toutes les époques des fervents qui l'aimaient à leur façon ; et le moyen âge sous ce rapport n'est pas inférieur à la période romaine. Nos pères, en ces temps éloignés, se plaisaient à son contact, et les parties de campagne où, quittant la ville, l'on s'imprégnait de vie champêtre, étaient, disent les érudits, fort à la mode ; seigneurs et citadins s'en délectaient également. Mais aimer la nature est une chose ; la goûter esthétiquement en est une autre. On aime la nature pour les sensations qu'elle donne, le plaisir des yeux, de l'odorat, la douceur pénétrante de l'air, l'ombre des arbres, les bruits de la plaine, les joies sportives qu'elle procure, le silence des hauts sommets ; on l'aime pour les pensées et sentiments qu'elle exprime, par une sorte de sympathie avec la vie universelle, pour l'ordre et la finalité qu'on y admire. Si les motifs sensibles sont à la portée de tous, les motifs esthétiques sont, encore aujourd'hui, malgré de réels progrès, le privilège d'une minorité. C'est que pour sentir le sublime, pour comprendre et s'assimiler une expression, pour projeter un état d'âme, pour l'aperception de l'ordre dans la finalité, pour l'imagination esthétique même, certaines condi-

1. Plus loin le taureau fumant sous le poids de la charrue tombe tout à coup, vomit un sang mêlé d'écume, et pousse un profond et dernier gémissement. Triste, le laboureur va dételer l'autre bœuf affligé de la mort d'un frère et laisse dans le sillon imparfait, le soc enfoncé (Virgile, *Géorgiques* ; trad. Charpentier).

tions au moral comme au physique paraissent nécessaires. Au moral, l'aptitude aux émotions délicates, la liberté d'esprit, l'habitude de la réflexion et souvent même quelque tendance religieuse; en deux mots : « jeunesse du cœur et maturité d'esprit[1] ». Au physique le repos, un bien-être relatif, l'absence de besoins immédiats et de préoccupations absorbantes[2]. Il ne peut s'agir d'exiger toutes ces qualités, mais quelques-unes, et des plus rares sont indispensables ; le nombre des élus fut donc à toutes les époques limité[3]. Combien plus limité encore autrefois, celui des amateurs possédant le savoir et les dons nécessaires pour dégager leurs impressions esthétiques, les décrire et les évoquer devant le lecteur ! De nos jours grâce à l'automobile, à la bicyclette, aux sociétés sportives et surtout au Touring Club, l'amour de la nature et son aperception esthétique rentrent pour ainsi dire dans l'éducation nationale ; les sites charmants de la France et ses grandioses montagnes comptent un nombre sans cesse croissant d'admirateurs passionnés.

Au nombre des causes affaiblissantes du sentiment esthétique devant le paysage, il faut compter l'absence

1. L'adolescent aime la nature, il se délecte à la contempler et respire avec volupté ses senteurs et parfums, mais quant à la comprendre esthé tiquement, c'est bien autre chose. Sa vie intellectuelle demande un support de représentation que le paysage n'offre qu'avec trop de discrétion ; seule l'imagination domine, mais non toujours de caractère esthétique, loin de là. « Le monde extérieur, dit Mendoza, exerce sur les jeunes gens une influence affective et morale, plutôt qu'intellectuelle. » On en dirait autant des peuples jeunes.

2. Il est exagéré de dire avec Haeckel qu'avant l'apparition de la philosophie biologique « les hauts sommets et la mer nous laissaient indifférents ». L'aperception esthétique de la nature date assurément de plus loin !

3. Le Président Des Brosses, au XVIIe siècle, voyageant à travers les Alpes, frémit à leur aspect « horrible et effrayant ».

de sympathie. Dans le beau de la nature organisée ou non, l'homme ou ce qui l'évoque venant à manquer, celle-ci, au vrai sens du mot, sauf en des cas rares et exceptionnels, ne trouve pas à s'exercer. Pour les sentimentalistes contemporains cependant, la sympathie existe partout et toujours. Bien que le sujet ait été largement entamé dans les chapitres précédents tel est son intérêt en ce qui concerne le paysage que l'on nous permettra d'insister brièvement.

Si impérieuse est pour les néo-vitalistes la nécessité de conserver à la sympathie la qualité d'élément esthétique essentiel sinon prépondérant, que les tentatives n'ont pas manqué pour l'introduire de gré ou de force dans l'aperception esthétique sous le couvert d'expressions à double sens et du voile mystique. De là ces efforts pour établir non une simple analogie, mais une véritable identité entre la sympathie au sens propre du mot, telle qu'elle existe devant le vestige humain et cette projection sympathique du moi dans les choses qui est à la base de leur doctrine. Mais l'on se demande à quoi bon compliquer le plus simple des phénomènes, l'*expression* que soit hasard, soit habitudes, souvenirs ou prédispositions intérieures, nous découvrons dans les apparences et qu'ensuite, avec le concours de l'imagination, nous leur associons de façon temporaire ou permanente comme si elle leur appartenait !

La sympathie vraie, d'homme à homme, est-elle donc toujours inexistante, en l'absence du vestige humain, dans l'aperception esthétique du paysage ? Non certes ; théoriquement plutôt que pratiquement, elle y apparaît comme je l'ai dit plus haut, en des cas rares et exceptionnels. C'est ainsi que parmi les motifs de tous genres qui nous portent à aimer

la nature l'on cite, non sans quelque obscurité, « la sympathie avec la vie universelle » ; en d'autres termes une sorte d'objectivation de nos peines et de nos plaisirs dans l'humanité et par extension dans tous les êtres. De là comme un encouragement à détailler esthétiquement la nature ; c'est une joie poétique de contempler, de parer ce que l'on aime ! L'on dira aussi, plus justement, que la vision de cause finalité (qui est une des formes classiques du sentiment esthétique) nous ramène à l'ordonnateur suprême à travers lequel nous sympathisons avec l'universalité de nos semblables. L'esprit par un effort d'imagination en arrive à s'attendrir sur lui-même, sur le moi parcelle de cette humanité ; avec elle, avec ses consorts de tristesses et de joies, avec même tout ce qui respire il s'incline devant l'inflexible rigueur des lois naturelles ; sous l'influence des émotions esthétiques, renaît et s'exalte le sentiment de mutuelle collaboration et de fraternelle sympathie[1]. L'impression de sublime en face du grandiose provoque aisément une impression de ce genre. Devant l'écrasant spectacle des hautes montagnes ou des éléments déchaînés, nous sentons notre impuissance et celle de nos semblables ; nous contemplons la faiblesse, mais aussi la grandeur de l'homme, ce roseau pensant ; d'instinct, pour affirmer notre supériorité morale, nous tendons la main à nos compagnons de misère. C'est de la sympathie dans le vrai sens du mot !

Rappelons enfin que sur la beauté du paysage les partisans de la théorie du jeu se partagent en deux camps ; les uns tout simplement niant la possibilité d'un sentiment esthétique quelconque devant la nature ;

1. Saint François d'Assise appelait frères et sœurs tous les êtres vivants.

les autres invoquant une sorte de retour *sympathique* aux tendances de l'humanité première. L'hypothèse se heurte aux faits. Les natures frustes, plus rapprochées de l'état initial, se montrent particulièrement insensibles à l'esthétique du paysage ; l'appoint commode des résidus inconscients ou subconscients ne saurait sauver la situation. A vrai dire et le lecteur sera de cet avis, une aperception esthétique de ce genre fondée exclusivement sur un retour sympatique aux tendances de l'humanité première est, malgré ce qu'en pense M. Ribot, extrêmement rare sinon inexistante.

Non, le sens de la vie universelle, les idées de cause finalité et l'impression de sublime ne sont pas les causes ou les véhicules *ordinaires* de la sympathie devant la nature, et le fussent-ils que la sympathie n'en sortirait que tardivement et par un effort de réflexion qui sera toujours exceptionnel. Le véritable excitateur de la sympathie, répétons-le, c'est le vestige humain, surtout s'il touche au mystère et presque infailliblement s'il est accompagné en même temps de tension émotive, quelle qu'en soit la cause.

Que de fois les idées de calme, de sérénité, de mélancolie, de travail, d'effort silencieux, de prévoyance, de souffrance, de joie, d'opulence ou de misère, etc., etc., répandues à profussion dans le paysage, passent inaperçues lorsqu'il n'existe nulle trace visible de l'homme. Au coucher comme au lever du soleil, malgré la splendeur du spectacle, l'activité humaine qui se ralentit ou se réveille, les idées de repos ou d'espoir dans la journée qui commence, sont un stimulant très utile sinon indispensable au déclanchement de l'imagination esthétique. Le calme silencieux

des hauts plateaux serait d'une monotonie désespérante s'il n'apparaissait ici et là, par un signe quelconque, le patient labeur et l'humble régularité des vies rurales.

Citons pour terminer ces vers bien connus de Heredia dans lesquels, grâce à des appels réitérés au mystère, aussi bien de l'espace que du temps, grâce à l'évocation des luttes et des espoirs humains, sous l'influence émotive du rythme et de la cadence, l'effet esthétique l'imagination aidant, atteint son comble.

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal
Fatigués de porter leurs misères hautaines,
De Palos de Moguer, routiers et capitaines
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.

Ils allaient conquérir le fabuleux métal
Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes
Au bord mystérieux du monde occidental.

Chaque soir espérant des lendemains épiques
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré

Ou penchés à l'avant des blanches caravelles
Ils regardaient monter dans un ciel ignoré
Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles [1].

Stimulée par le tonus émotif d'origine physiologique (rythme, rime et cadence [2]), troublée par la sympathie, tentée par le mystère, l'imagination s'élance

1. *Les Conquérants*, J. de Heredia.
2. V. p. 112 et suiv.

conquérante, elle aussi, vers les mers inconnues de l'autre hémisphère. Elle entend les navires craquer sous l'étreinte des vagues, au-dessus de l'abîme ; elle donne aux aventuriers figure de héros, partage les dangers de leur mâle entreprise, et avec eux se grise de rêves et d'espoirs !

Il n'y a de sujets utilisables pour la peinture, dit Humbolt, que dans les pays civilisés, et Gobineau ajoute : « Quand la nature physique n'est pas imprégnée de la nature morale elle donne peu d'émotions à l'âme, et c'est pourquoi les scènes les plus éblouissantes du nouveau monde ne sauraient jamais égaler les moindres aspects de l'ancien [1]. »

1. Les aphorismes de Humbolt et de Gobineau ne sont plus aussi vrais depuis que les progrès de l'éducation esthétique et du tourisme nous ont appris à mieux pénétrer le sens profond des paysages. Que le site soit dans l'ancien ou le nouveau monde, habité ou non, certains paysagistes en tirent à l'occasion des effets esthétiques de première qualité.

CHAPITRE X

LE SUBLIME

Image d'une puissance supérieure, évocateur de l'au delà, confinant au mystère, qu'il s'agisse de l'art, de la nature ou de l'aspect moral, le sublime est manifestation transcendantale où il n'est rien.

On le confond avec le beau que, souvent, il accompagne et prolonge ; des nuées qui l'environnent quelques-unes alors tombent fatalement sur son compagnon de route créant ainsi, pour une part, cette atmosphère mystique dans laquelle, encore aujourd'hui, se reposent et se complaisent bon nombre d'esthéticiens.

Il n'est pas de sujet plus vaste et plus profond que le sublime, ses aspects sont infinis. Pour ne pas nous y égarer, délimitons l'objet de ce chapitre qui est d'apprécier le sublime[1] dans ses rapports avec le sentiment esthétique, de dégager les différences qui les séparent,

1. Les expressions *sublime* et *impression de sublime* s'équivalent. Le sublime entendu comme manifestation d'une puissance supérieure est partout ; le moindre organisme, la plante que nous foulons aux pieds, l'insecte qui bourdonne, tout est sublime dans la nature ! Pratiquement il en va autrement. Pour l'homme le sublime n'existe que par l'impression qu'il en ressent, et cette impression n'est jamais certaine. En un mot l'impression de sublime est subjective, inexistante hors de l'intéressé, et par aspect sublime il faut entendre celui qui en donne généralement le sentiment. On emploiera donc indifféremment les expressions sublime ou impresston de sublime.

de déterminer leurs points de contact. Parmi les innombrables définitions ou descriptions du sublime, nous en choisirons quatre des plus connues, empruntées aux auteurs modernes ; ainsi renseignés, nous résumerons ses caractéristiques essentielles, les causes et la nature de ses effets, dans l'art, la nature et sous l'aspect moral, les trois grands théâtres de ses manifestations. On excusera la banalité des exemples et quelques redites nécessaires ; depuis l'origine, en surface comme en profondeur, la pensée humaine explore dans les limites de ses forces, cet auguste domaine : il serait impossible d'y découvrir de l'entièrement nouveau !

D'après l'esthétique kantienne le sublime serait soit une impression de grandeur, d'une grandeur telle que nous ne pouvons ni l'embrasser ni la comprendre, soit une impression de puissance. Le sublime de grandeur, ou sublime *mathématique* produit un sentiment d'oppression et de respect, et ce respect ne s'adresse pas seulement à la nature mais aussi à nous-même. Ne sommes-nous pas, grâce aux facultés supra-sensibles de l'homme, au-dessus de l'immensité matérielle qui nous écrase ! Devant le sublime « de puissance » (ou *dynamique*), également persuadés de notre royauté intellectuelle et morale, nous nous dressons arrogants, en face des forces brutales de la nature, fiers de notre origine, de notre supériorité transcendantale ; un sentiment de suprême dignité nous pénètre et nous exalte !

« L'homme, dit Pascal, un siècle avant Kant, n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant, il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser, une vapeur, une goutte d'eau suffit pour le tuer, mais quand l'univers l'écraserait l'homme serait encore plus noble que celui qui le tue, etc., etc... »

De cette opposition entre la nature et le roseau pensant résulterait l'impression du sublime.

A l'appui de cette description, évidemment incomplète, Kant invoque un mystérieux contraste entre le moi d'une part et le non moi représenté par la nature, et se perd en un labyrinthe de subtilités ; il trace ailleurs de nos pensées et sentiments intimes devant le grandiose un tableau bien compliqué. Il y est question de compréhension, appréhension, subreption, etc., etc. « On entend par subreption une sorte de substitution grâce à laquelle nous convertissons le respect que nous éprouverons pour l'idée de l'humanité en nous, en respect pour un objet de la nature qui en lui-même est tout à fait impuissant à provoquer en nous un sentiment sembable, mais qui nous rend comme visible la supériorité de la destination rationnelle de nos facultés de connaître sur le plus grand pouvoir possible de la sensibilité[1]. »

C'est ainsi que l'ami des « principes incontestables » et des « concepts clairement déterminés » après avoir fondé la vie intellectuelle sur des catégories transcendantales, l'aperception esthétique sur une intuition « spéciale » du même ordre, en arrive à poser dans le sublime, par l'opposition qu'il imagine entre le moi et la nature, la base d'un idéalisme subjectif que Fichte adoptera quelques années plus tard comme préface de son obscure philosophie[2].

Brodant sur le thème métaphysique de ses prédéces-

1. V. Basch, *Essai critique sur l'Esthétique de Kant.*

2. Sous prétexte d'éliminer toute fin apparente (ce qui est nécessaire à l'universalité du jugement réfléchissant), Kant déclare inadéquate à provoquer le sublime toute perception de beauté selon l'ordre, par conséquent toute aperception esthétique de la nature organisée ! L'esthétique kantienne écrite par l'auteur à un âge avancé, porte, en plusieurs endroits, les traces d'une certaine fatigue d'esprit.

seurs, Shopenhauer pose hardiment l'impression de sublime comme le résultat d'un conflit entre l'idée de danger, le péril naissant et le vouloir-vivre objectivé dans le corps humain. L'homme, dit-il, doit en face du sublime se dégager violemment du désir de vivre, et s'élever au-dessus de sa volonté, de toute volonté. Il se déprendra de lui-même, se libérera des préoccupations naturelles et banales. Arrive-t-il à cet état d'émancipation, alors surgit en lui, après un instant de surprise et de dépression, le sentiment du sublime. Suivent de longues considérations d'un mysticisme outré, sur l'union du sublime et de la volonté. Le sens général en est que le danger présent et les préoccupations utilitaires paralysent le sentiment du sublime. De cela personne ne doute et les motifs sont évidents. Il n'était pas nécessaire, pour l'expliquer, d'associer l'impression de sublime à des tempéraments de Lohengrin, comme si l'homme, à moins d'être un héros, était incapable de la ressentir.

D'après les néo-vitalistes la cause et les effets du sublime participent à la fois de la projection sympathique et symbolique du moi dans les choses et d'un mysticisme à la Shopenhauer, ou tout au moins d'un lyrisme inquiétant !

Devant le sublime, dit Basch, une fois la volonté vaincue, le moi délivré des soucis égoïstes, l'élément de peine, d'humiliation, d'oppression écarté, nous nous abandonnons d'un élan irrésistible aux spectacles qui « s'offrent à nous et qui ne sont plus pour nous qu'un spectacle[1] »..... « Loin de redouter la tempête

1. V. Basch, *op. cit.* L'éminent esthéticien français n'admet pas, est-il besoin de le rappeler, l'existence de cette faculté spéciale qui est au fond de l'Einfuhlung Allemand.

nous devenons tempête nous-mêmes et nous passons avec elle sur la tête frissonnante des arbres, sur la cime neigeuse des montagnes et sur la vague frémissante des eaux. Nous nous sentons grandir démesurément, nous sortons de l'état de faiblesse auquel la nature nous a réduits, nous devenons tout-puissants, invincibles, implacables comme elle et la jouissance du sublime consiste précisément dans le sentiment de cet élargissement, de cette exaltation de l'âme humaine. »

Le tableau est saisissant ; il dépeint avec éloquence et poésie la réaction physiologique et mentale qui est le complément ordinaire de la dépression initiale, et comme suite, l'activité exaltée de l'imagination, dirigée par l'expression objective ou les sentiments dominants, soit une forme classique du sentiment esthétique devant la nature.

Enfin d'après Fechner, inventeur de l'esthétique expérimentale, et dans un ordre d'idée plus positif, le sublime procède de l'impression d'une grandeur inusitée. Deux conditions seraient indispensables, *l'unité dans la liaison des multiples* et *l'agrément*. Certes dans le sujet, spectateur ou auditeur, l'unité est nécessaire en ce sens que nul sentiment fort, tel que la haine ou la crainte, nulle distraction ne doivent contrarier le sublime, mais objectivement, l'unité dans la variété, lorsqu'il s'agit du grandiose, ne saurait être exigée, loin de là. L'aspect chaotique des glaciers, l'ouragan dévastateur, le volcan en activité, l'inondation, et bien d'autres « sublimes » ne témoignent pas de l'unité mais de ses contraires ; désordre, gaspillage de forces, fantaisie déconcertante d'une puissance sans borne, à laquelle rien ne résiste. Le concept d'unité ne pourra venir qu'après coup, par la réflexion, *malgré* les faits

visibles, et se basera plutôt sur une pensée de confiante résignation que sur la raison. Voltaire écrit à l'occasion du tremblement de terre de Lisbonne :

Direz-vous en voyant cet amas de victime
Que Dieu s'est vengé ! La mort est le prix de leur crime.
Quel crime, quelle faute ont commis ces enfants
Sur le sein maternel écrasés et sanglants.
Lisbonne qui n'est plus eut-elle plus de vices
Que Londres, que Paris plongés dans les délices.
Lisbonne est abîmée et l'on danse à Paris.
. . . .
Direz-vous, c'est l'effet des éternelles lois
Que d'un Dieu libre et bon nécessitent le choix.
Tout est bien, dites-vous et tout est nécessaire
Quoi ! L'univers entier, sans ce gouffre infernal
Sans engloutir Lisbonne eut-il été plus mal
Etc., etc.

Lettrés et savants discutaient en ce temps l'optimisme de Leibniz, que les uns traitaient de sublime, les autres de « répugnant ». Le mot est gros et malgré l'autorité de Renouvier. nous avons de la peine à l'accepter. Personne cependant n'approuverait aujourd'hui, sans de fortes réserves les exagérations leibniziennes ; d'autre part, à ceux que ne soutient pas au degré suffisant la foi religieuse ou scientifique, il apparaîtra que par certaines variétés de sublime, l'unité dans la liaison des multiples, synonyme d'ordre, est à première vue compromise. Dire avec Lotze (et Kant) que le sublime « correspond à une pensée morale » c'est, ainsi que je l'ai montré ailleurs [1], plutôt exprimer un vœu que constater une réalité.

1. V. p. 157.

Quant à *l'agrément,* qui serait avec l'unité des multiples la seconde condition indispensable à l'impression de sublime (d'après Fechner), entendons par là soit le plaisir très réel de détente émotive, soit un plaisir esthétique concomitant, soit un plaisir d'exaltation physiologique ou purement sensible, par exemple la joie des yeux devant le coucher du soleil ; peut être aussi un bien-être cénesthétique général formé de tout ou partie de ces éléments.

Ces facteurs tiennent éventuellement leur rôle, mais il n'en est pas moins vrai que le sublime n'est pas toujours agréable. C'est un fait que la période *détente* est inexistante chez beaucoup de personnes. L'impression est alors pénible comme au théâtre lorsque le drame finit mal. C'est un motif pour quelques-uns de redouter les hautes montagnes ou l'aspect des éléments déchaînés ; ils y sont mal à l'aise et comme écrasés, déprimés. Le président des Brosses n'avait pas la détente ! D'autres, à raison de leurs habitudes morales et religieuses, regardent le sublime ordonné ou grandiose comme un reproche, un avertissement ; ils s'en détournent avec ennui, comme d'un maître exigeant et grondeur !

Les définitions et descriptions ci-dessus, tout incomplètes qu'elles sont, contiennent dans leur ensemble une grande part de vérité ; ce qu'il faut retenir avec Basch, Kant, Shopenhauer et la plupart des esthéticiens c'est que l'impression de *sublime*, différente en cela du plaisir esthétique, est un *sentiment mélangé* ; dépression d'abord, satisfaction ensuite ; suspension puis effusion des forces vitales. M. Ribot le décrit d'excellente façon : « 1° le sentiment pénible d'angoisse, de diminution de la vie, d'annihilation qui nous tire

en bas, nous déprime ; 2° la conscience d'un élan, d'une énergie déployée, d'un soulèvement intérieur qui nous tire vers en haut, d'une augmentation de vie qui nous exhalte ; 3° le sentiment conscient ou inconscient de notre sécurité en face d'une puissance formidable ».

Le sentiment de sécurité n'existe guère que devant le grand sublime *en mouvement* et correspond à ce médiocre état d'âme décrit par le poète latin[1].

Suave, mari magno, turbantibus œquora ventis
E terra magnum alterius spectare laborem
Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas
Sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.

Hors de là, il est rare, ou du moins bien subtil. Nous bornant donc aux états de dépression et d'exaltation, demandons-nous quelles en sont les causes et quelle en est la nature.

Du sentiment pénible d'angoisse, d'annihilation, l'origine est évidente. A l'aspect d'une force surhumaine, irrésistible, colossale, la surprise, l'étonnement, la stupeur, quelquefois la crainte, nous oppressent et nous paralysent. L'invasion peut être instantanée, brutale ; l'émotion nous étreint, tout notre être en est comme figé, pendant un instant la pensée se concentre, un abattement momentané nous domine. Le « Que c'est beau ! » n'est pas seulement, alors, le cri des sens réjouis, il est aussi l'aveu admiratif d'une puissance

1. Quand l'Océan s'irrite agité par l'orage,
Il est doux, sans péril, d'observer du rivage
Les efforts douloureux des tremblants matelots
Luttant contre la mort sur le gouffre des flots.
Et quoique à la pitié le destin nous invite
On jouit en secret des malheurs qu'on évite.

Lucrèce, *De natura rerum* ; trad. de Pongerville.

sans limite, joint à l'intuition d'un rapport entre cette puissance et l'ordre universel ; il peut être aussi la reconnaissance instantanée, à titre de valeurs esthétiques, des expressions de force, grandeur, fécondité, durée, etc., etc., tous éléments constitutifs du sublime. Le « Que c'est beau » résonne dans la conscience comme un écho du plaisir sensible, du sublime et du sentiment esthétique naissant.

Bientôt survient la détente émotive ; la pensée se dégage de l'étreinte et s'élance en des directions déterminées par les circonstances ou par les dispositions individuelles ; à raison du surhumain apparent ou réel, de la sagesse suprême et de la force objectivement réalisées, de l'exaltation physique et morale, d'un genre particulier de sympathie décrit plus haut, de ces causes enfin unies ou séparées, développant l'expression elle sera libre, généreuse, humaine, désintéressée ; c'est l'imagination esthétique. D'autres fois, ou en même temps, à peine remis de la dépression première l'esprit se plaît à analyser le sublime ; il isole, réduit, synthétise ses éléments épars de manière à le reconstituer ; c'est une forme de l'aperception esthétique basée sur l'expression [1].

Tout particulièrement l'alpiniste parvenu aux sommets des montagnes méprise les contingences qu'il domine ; les vaisseaux dilatés par un air plus léger, il s'offre à l'exaltation poétique. Le sentiment de la fatigue acceptée, de l'effort accompli, de l'obstacle vaincu confirme son vouloir, rehausse sa dignité, et

1. Chez quelques natures simples l'impression s'arrête aux premiers stades : surprise, crainte, confiance, avec un minimum d'analyse et de synthèse ; elle est alors de forme religieuse et tend à déifier les objets dont elle sort.

dresse orgueilleusement son âme pensante en face des masses physiques qui l'accablent.

Il est des cas où devant un sublime doux et familier, s'il existe un intense plaisir des sens, par exemple en face d'un placide coucher de soleil sur la mer sans fin, l'impression première se transforme en « volupté intime » sorte de torpeur qui absorbe tout autre sentiment. En cet état d'où le plaisir esthétique est exclu, l'esprit s'immobilise en léthargie ; telles sans doute les rêveries dans la béatitude des cures d'air, au milieu des neiges ou sous la douce chaleur du soleil méditerranéen. L'extase-torpeur[1] devant la nature n'est pas indissolublement liée au sublime ; elle l'est encore moins au sentiment esthétique ; le seul plaisir des sens suffit à la provoquer.

Observons enfin, ce que l'on a tendance à oublier, que la sagesse, la prévoyance, le savoir-faire, la toute-puissance, encore devons-nous les admettre aussi bien en qualité qu'en quantité. Sans parler des valeurs artistiques et morales et n'envisageant que la nature, de l'infiniment petit jaillit le sublime aussi bien que de l'infiniment grand ; du microscope dévoilant l'admirable complexité des minuscules organismes aussi bien que du ciel étoilé, des glaciers des Alpes ou de l'ordonnance des lois cosmologiques. Devant l'humble merveille la réflexion, lentement, développe en nous l'impression du sublime ; nous sentons à peine l'oppression du début, et la surexcitation présomptueuse de la fin (non l'enthousiasme) est à peu près sinon totalement absente.

1. L'extase vraie s'accompagne d'insensibilité générale, et sauf dans les dernières périodes accessibles à quelques grands mystiques *d'exhaltation*

De l'impression de sublime ainsi analysée quels sont les stimulants habituels ou plutôt quelle est, par-dessus tout, la cause essentielle, fondamentale? La réponse est, il me semble, contenue dans les pages précédentes et nous pouvons dire que le sublime entièrement subjectif résulte de la perception, raisonnée ou pratiquement intuitive, d'une puissance très grande, surhumaine, dans les trois domaines de l'intelligence, de la nature et de la volonté, ou, si l'on veut, de l'art, de la nature et de la conduite morale. C'est dans cet ordre que nous allons le considérer.

A. — *Le sublime dans l'art.*

Par quelles causes ou plutôt par quels prétextes expliquer l'impression de sublime devant l'œuvre d'art? Trois raisons peuvent être invoquées : 1° L'exaltation de ce que nous appelons le sentiment esthétique secondaire, ou à base de sympathie. — 2° Le caractère patriotique, moral, humanitaire, désintéressé, religieux, etc., etc., des idées et sentiments dominants. — 3° Enfin l'imagination esthétique.

1° L'exaltation du sentiment esthétique secondaire ou à base de sympathie.

Passé un certain degré, devant la perfection de l'œuvre, l'intensité de l'expression, la force et la pureté de la facture, surpris, étonnés, nous transformons l'artiste ou le poète en surhomme ; il nous apparaît doué de facultés spéciales « pour connaître et exprimer l'essence des choses dans leur rayonnante pureté ». L'admiration, le respect, l'enthousiasme nous domi-

de pensée. La volupté intime qui finit en torpeur n'est pas de l'extase ; tout au plus pouvons-nous l'appeler extase-torpeur.

nent ; l'orgueil de race nous envahit. Le sujet traité est-il mystique ou religieux, patriotique, élevé, généreux que, l'imagination aidant, le surhomme se matérialise, il grandit démesurément et le génie, « émanation vivante du foyer divin », nous éblouit de sa splendeur[1].

Hallucination sans doute provoquée par l'enthousiasme, mais qu'importe si l'on est de bonne foi ! L'esprit forge le sublime et tout y est essentiellement subjectif ! Que l'inspiration profane et le génie soient une seule et même chose, cela n'est guère douteux et pourtant l'idée de sublime dans les arts et les sciences n'en subsistera pas moins comme l'expression d'une croyance réfléchie ou de l'imagination. Les rêveries métaphysiques des esthéticiens ne sont-elles pas respon-

1. Variable selon les écoles, la définition du génie est le reflet d'une philosophie. De sang-froid l'on trouve dans le génie, à des degrés divers, d'abondantes réserves accumulées dans la mémoire latente, de la persévérance, du jugement, une perception raffinée, de l'imagination, de solides connaissances techniques, des prédispositions intellectuelles et organiques à la facture. Ajoutez une exquise sensibilité qui, s'alliant à la mémoire, évoque des lointains aperçus parfois jusqu'au flamboiement visionnaire. En l'esprit constamment sollicité, l'inconscient s'allie au conscient et les idées, des profondeurs où elles sommeillent, remontent à la surface. De cette mêlée d'images qui se choquent et s'entre-croisent surgit à un moment donné, la pensée l'idée heureuse ; c'est l'inspiration. N'allons pas croire cependant que le génie soit une production supranormale du dynamo-psychique individuel comme on l'a prétendu. L'homme de génie n'est pas pour cela médium et le médium en transe n'est pas génial. Que d'autre part (si l'on admet le libre arbitre) le contact puisse exister, dans le sens moral, avec des énergies extérieures, c'est possible, mais à vrai dire, l'on ne comprend ni la nécessité ni la probabilité d'une intervention transcendante conditionnant cette liberté en faveur de l'art. Donc ni intuition spéciale, ni communion supra-sensible « avec l'essence spirituelle, la vie profonde de ce qui est ». Bon nombre de mystiques étendent au génie la thèse chère à quelques finalistes ; que le créateur, en organisant le monde, eut égard à nos facultés esthétiques en s'efforçant de le satisfaire. De ces prétentions dont l'une touche à la nature, l'autre à l'homme, la première est encore la moins invraisemblable.

sables, pour une part, d'ailleurs sans dommage, de ces généreuses illusions !

2° L'idée dominante.

Le sublime résultant des sentiments dominants nous apparaît comme *le complément* du sentiment esthétique supérieur.

Que l'idée grande, noble, élevée (patrie, devoir, piété, sacrifice de soi, humanité, divinité, etc., etc.) soit rendue de façon adéquate, que, si possible, elle s'auréole de mystère, que le tonus affectif, quelle qu'en soit la cause, monte au degré voulu, et tout est réuni pour que facilement, sans secousse, surgisse le sentiment du sublime.

Pénétrons dans ces cathédrales gothiques où l'ensemble et le détail convergent vers le divin. De hautes et fines colonnes sans une saillie, sans ornements, se perdent dans l'ombre ; aux rosaces, aux fenêtres, partout, la sculpture monte et flamboie ; c'est l'ascension. Le contraste des trois dimensions dans lesquelles ressortent majestueusement, à côté de la largeur sacrifiée, la hauteur et la longueur, évoque la grandeur disproportionnée, suprême ; les vitraux par leur pieuse lumière favorisent le recueillement et le clair-obscur des voûtes profondes invite au mystère. Ajoutez le symbolisme des ornements et du rite, le rythme et la mélodie de la musique, le parfum de l'encens et l'éclat des cérémonies. Quoi d'étonnant si pour réaliser ce rêve de piété, l'on vit aux époques de foi, les oboles des petits s'accumuler pendant des générations et des provinces entières s'atteler homme par homme au charroi des matériaux !

Que le sublime de qualité puisse être exprimé par le peintre, cela ne fait guère de doute et à raison de son

caractère entièrement subjectif, rien n'empêcherait un observateur prédisposé de l'apercevoir en tout objet représenté de même qu'il est naturellement en toute parcelle de la nature organisée. A vrai dire les idées d'ordre et de parfaite adaptation nous y conduisent par la main. Il n'est même pas nécessaire que la fin recherchée corresponde au physique comme au moral, à quelque idéal sans défaut, érigé en ordre absolu ; la finalité générale peut être négligée au profit d'une finalité particulière et immédiate.

« Tout est grand, tout est bien, tout est beau à sa place. » De là en morale de singulières compromissions et dans l'art le sublime éventuellement étendu aux écarts de la nature, à ses difformités et à ses plus répugnantes manifestations. La *natura naturans* n'est-elle pas un degré de l'ordre suprême et comme telle une vision du sublime !

Que penser du sublime dans sa forme brutale, soudaine, accablante, tel qu'il se produit dans le grandiose et le terrible ? Le tableau de paysage peut-il en donner l'impression ? Les avis diffèrent. Que l'artiste puisse exprimer le sublime en action ou dynamique, cela ne fait aucun doute ; quant au sublime étendu ou mathématique, j'ai montré plus haut que les difficultés sont grandes et ne peuvent pas être toujours surmontées[1].

4° L'imagination esthétique.

Au moindre prétexte convenablement présenté par l'artiste, l'imagination se déclanche ; le mystère et la sympathie aidant, elle prend aisément la forme désintéressée. De cette imagination esthétique, le sublime est l'aboutissant logique, lorsque le motif premier est

1. Ne confondons pas exprimer le sublime et créer une œuvre dite sublime.

d'ordre moral, religieux, patriotique, etc. ; et surtout humain, profondément humain. L'humanité est à moitié chemin entre l'individu et Dieu ; tout ce qui la touche ouvre à l'âme des vues sur l'au delà.

B. — *Le sublime dans la nature.*

Le sublime est partout dans la nature. On le trouverait dans le petit et dans le grand ; dans la vie des insectes, la forme des organes, la conformation des plantes aussi bien que dans l'ordre des lois cosmologiques, la splendeur des glaciers, le silence des neiges éternelles ou l'irrésistible puissance des éléments. Conservant la division précédemment adoptée pour le sentiment esthétique, nous le considérerons successivement dans la nature organisée et dans la nature inorganisée.

Il n'est pas de finalité générale ou individuelle sans pouvoir supérieur, organisateur et directeur et c'est pourquoi le concept de l'ordre suprême nous conduit au sublime. L'on a quelquefois tendance à confondre l'aperception du sublime selon la cause finalité avec une sorte d'adhésion sympathique qui nous lierait à tous les êtres vivants en tant que sujets du même autocrate. Les deux sentiments ne se ressemblent pas. Quel rapport entre le respect admiratif, la crainte, l'humilité, l'étonnement, l'effarement de la raison et la sympathie vraie. Certes l'intuition de notre faiblesse se traduit en communion de misère avec nos semblables, mais un tel sentiment n'est que la conséquence de la toute-puissance entrevue ; il n'a rien de commun en soi avec l'impression de sublime.

Les conditions subjectives ou objectives nécessaires

à l'aperception *esthétique* de la nature organisée sont indispensables, il va de soi, lorsqu'il s'agit du sublime qui en est le complément. De la biologie surtout, source inépuisable de plaisirs esthétiques, se dégage au plus haut degré, par la réflexion, l'image d'une prévoyance surhumaine. On ne se lasse pas d'admirer les merveilles de l'instinct, l'adaptation des organes, la convergence des effets selon des lois préétablies, l'identique perfection des résultats. Le simple agencement d'un nid d'abeilles n'est-il pas l'indication d'une raison transcendante ! Que penser alors de la génération et de l'hérédité [1] ? L'on frissonne en songeant qu'un millième de millimètre cube de protoplasma contient les principes d'un corps organisé tel que celui de l'homme ; que les plus forts microscopes ne révèlent aucune différence appréciable entre deux germes dont l'un produira un chat et l'autre un être semblable à nous, avec ses formes, son caractère physique et moral, ses prédispositions intellectuelles, quelquefois avec les résidus des générations antérieures !

Et pourtant c'est précisément parmi les biologistes que se rencontrent les adversaires du sublime : fiers d'une science qui sort de ses langes et dont les velléités d'empiètement se heurtent partout à l'incompréhensible, quelques-uns contestent les droits à l'existence d'une intelligence suprême et lui refusent toute réalité, en même temps qu'ils transforment l'homme en inerte

1. Que ces « lois » soient appelées *physico-chimiques* ou *vitales*, peu importe ! Ne sont-elles pas, souvent en contradiction avec les lois physico-chimiques connues ! Elles restent donc mystérieuses et échappent à toute description. Libre à nous de soulager notre ignorance en les classant physico-chimiques du fait qu'elles régissent les relations de matière à matière, cela n'a pas d'importance (V. notre *Les Inconnus de la Biologie déterministe*. Paris, Alcan, 1916).

d'éminents non seulement par la science, mais par le caractère, l'inlassable énergie, la loyale ténacité ; on les voit à regret, resserrant leurs œillères, s'épuiser à la démonstration de thèses inacceptables définitivement écartées par l'universel bon sens [1]. A quoi bon ces vues d'esprit contredites par l'expérience, que jamais une démonstration ne confirmera, et quel besoin d'empiéter sur le domaine des âmes où les croyances équivalent à des réalités !

Séparé de toute finalité, le sublime de la nature organisée erre à l'aventure, désemparé, et portant sa tête comme saint Denis. Une telle incohérence nous répugne ; la raison se révolte ou, sinon, s'effondre dans le désespoir. Aussi bien les monistes ont-ils imaginé de déifier la trinité du *Vrai, du Beau et du Bien,* concept de pure fantaisie et proprement incompréhensible si l'on supprime l'idée d'ordre et de direction [2]. Nulle science cependant, depuis le triomphe du transformisme, n'apporte en faveur de la finalité des arguments plus concluants que la biologie même [3] et ses

1. La science contemporaine, disons-le en passant, ne laisse à peu près rien subsister des fameuses découvertes sur lesquelles la philosophie biologique édifiait ses doctrines. On conteste aujourd'hui le rôle et la nature des neurones, qu'ils soient ou non liés par contiguité ; et nos connaissances sur la synthèse psychique condamnent les localisations cérébrales et en excluent la possibilité.

2. L'ordre de la nature, disent les monistes, n'est qu'apparent ; il n'implique à aucun degré la finalité. La logique de notre esprit, inconsciemment courbée vers la conservation de l'être, interprète en ce sens la suite des phénomènes mais sans cause et sans raison. Les lois d'airain sont inertes, premières, elles n'évoquent aucune pensée directrice. L'homme en est l'accidentel produit et son intelligence, pure synthèse des intelligences atomistes, se dissoudra dans la matière éternelle, pour apparaître de nouveau dans les transformations de l'avenir.

3. Darwin le reconnaissait. Avouons, disait-il, la faillite de cette ancienne finalité *a fronte* que les écrivains du XVIIIe siècle célébraient

découvertes nous ouvrent tous les jours, sur le sublime, des horizons nouveaux. A vrai dire ne pas apercevoir dans les lois de la nature et au-dessus d'elles le rayonnement d'une intelligence suprême paraît une impossibilité. Devant les merveilles des organismes vivants, l'esprit passe invinciblement du fini à l'infini, du visible à l'invisible ; c'est le propre de la pensée [1].

Dans la nature inorganisée, c'est-à-dire en somme dans le paysage, l'aspect de sublime est souvent rude, négligé, brutal, presque agressif ; il a pour cause, non l'ordre mais le désordre, la disproportion, le choc des éléments, le gaspillage des forces, l'immense et l'inaccessible, tous les indices en un mot d'une puissance illimitée, et quelquefois, à première vue, malfaisante. C'est alors surtout que nous éprouvons l'oppression suivie de détente, de retour à la vie, dont il est question plus haut. A cette période de relâchement de la tension émotive, l'esprit chez les uns, détaille esthétiquement les facteurs de l'impression première, les réduit, les classe, et par synthèse s'efforce de la recons-

avec un enthousiasme juvénile ; la finalité interne ou *a tergo* (qui lui est au fond identique) dans laquelle toute chose est à la fois fin et moyen, nous apparaît aujourd'hui plus que ïamais, comme l'esprit directeur des lois de la nature, et l'évolutionnisme en a consacré le rôle et l'efficacité. — D'après Wundt l'évolution suppose un ferment téléologique et l'on ne saurait se passer de l'hypothèse finaliste dans les explications des qualités propres aux êtres organisés et du principe vital (V. Vies et lettres de C. Darwin-Wundt, *Logik*, t. II ; Basch, *op. cit.*, et notre *Les Inconnus de la Biologie déterministe*. Paris, Alcan, 1916).

1. « L'élévation de l'esprit au-dessus du monde sensible, ce mouvement qui lui fait franchir les limites du fini et le conduit dans les régions de l'invisible et de l'infini, tout cela c'est penser : lorsque ce passage du fini à l'infini n'a pas lieu, no peut dire qu'il n'y a point de pensée. Les animaux ne pensent pas..... » (Hegel, *Log.*, traduction Vera).

tituer ; chez les autres, les circonstances et l'aspect du site s'y prêtant, l'imagination prend son vol, et à travers monts et vallées s'égare activement en des rêves où le réel côtoie l'irréel. Telles seraient, par l'analyse et l'imagination, les doubles voies qui du terrible et du grandiose conduisent au sentiment esthétique. Mais il arrive aussi que le sublime du paysage, loin d'être instantané, brutal, se manifeste par degrés, grâce à la réflexion, comme *suite et complément* de l'aperception esthétique. Il a pour ennemi l'habitude et pour stimulant le mystère.

Ici par exemple règne la désolation. Le sol blanc de neige, des corbeaux en bandes lugubres, des arbres noirs et dénudés avec leurs branches pliant sous le givre, des prés inondés, tout exprime la sombre tristesse d'un jour d'hiver. Analyse et synthèse ! En l'absence de mystère et de vestige humain le sentiment esthétique ne va pas au delà. Mais que la nuit descende déformant les choses, que les nuages aux contours bizarres s'étalent à l'horizon, que le disque argenté de la lune se lève, allongeant les ombres, perçant la brume et faisant apparaître de troublants clairs-obscurs, l'imagination se déclanche, et n'étant pas guidée par la sympathie, s'élevera, pour peu que nous y soyons disposés, vers l'ordonnateur de cette grandiose unité ; et le sublime comme un souffle puissant passera sur notre âme.

Rocamadour, dans le Lot, est particulièrement intéressant à raison de ses aspects différents selon les heures du jour.

Une chaude lumière inonde la vallée, les côteaux étincellent, partout s'infiltre comme un torrent de feu. Au loin les carrés de vigne, en échelon, s'étagent à

perte de vue ; les meules de foin, soigneusement, s'alignent dans la plaine ; une charrue abandonnée attend l'attelage. Les maisonnettes, aux vitres flamboyantes, garnissent les bords de la route, un clocher se profile sur le ciel bleu. Dans le silence de midi, je contemple, sous l'immobilité apparente, l'activité productrice, l'effort dur et réglé du travail journalier ; et ma pensée, visitant les foyers, s'imprègne de l'énergie résignée des vies rurales.

Mais voici le soir ; l'ombre monte, les buées s'accumulent, les contours des choses s'effacent, et les sommets élevés gardent seuls une arête de lumière. Dans les maisons, taches roses, les lampes s'allument ; au-dessus, la fumée, en ligne immobile, monte droit vers le ciel. Un son de cloche arrive de l'horizon, rompant le silence et derrière moi, de l'antique monastère assis sur le roc, des sons plus graves lui répondent. C'est la prière du soir à laquelle pélerins et malades venus de très loin s'associent dans ce décor de la nature aussi majestueux et plus impressionnant que l'intérieur d'une cathédrale. Ma pensée s'arrête, figée, entre l'humanité et le créateur ! Le sublime m'envahit et m'oppresse ; toute pensée esthétique faiblit et s'éteint. Bientôt la détente survenant, je m'efforce, dans le calme, d'analyser la grandiose synthèse ; j'en rassemble esthétiquement les éléments à leur place dans leur ordre, et mon imagination, sollicitée par le mystère, s'élance libérée vers des rêves humanitaires et généreux.

Concluons : l'impression de sublime devant le paysage est tantôt le complément tantôt l'inspirateur du sentiment esthétique : dans tous les cas, de l'une à l'autre, les relations sont de cause à effet, et réciproquement. Aucune identité de nature, et le bloc mysti-

que où l'on serait tenté de les confondre ne saurait être circonscrit et par cela même, échappe à l'analyse.

C. — *Le sublime dans l'ordre moral.*

Sur le terrain de l'ordre moral le beau et le sublime se côtoient de près et finissent par se rencontrer.

L'instinct moral et la sympathie, ces tout-puissants stimulants du sentiment esthétique, ont érigé le devoir et e sacrifice sur un piédestal devant lequel, d'un commun accord, s'incline l'humanité. Nous les retrouvons l'un et l'autre, il va de soi, dans la genèse du sublime devant la grandeur morale.

Il est une voix « partie du fond de l'âme » qui jamais ne se lasse de nous solliciter vers le devoir à l'encontre des tendances immédiates et vulgaires, de l'instinct même de conservation. Quelle qu'en soit l'origine, quelle que soit à cet égard l'opinion des philosophes, cette voix résonne en nos consciences comme l'expression d'une volonté supérieure ; de notre obéissance à ses ordres, et de cela seul, nous le sentons, dépend la valeur de l'être moral, par conséquent de l'homme tout entier.

Quels seront alors nos sentiments, où s'arrêtera notre admiration lorsque sortant de nous-mêmes, appréciant par expérience le mérite des luttes intérieures, nous nous projetons en autrui, devinant la peine et partageant l'effort ; lorsque conscients du renoncement, émus et fiers, nous nous associons à l'abnégation désintéressée et généreuse ! Plus que jamais le sacrifice consenti sans compensation en ce monde, le don de soi, ces expressions de l'ordre vers une finalité suprasensi-

ble, nous apparaissent comme le résultat d'une volonté surhumaine, d'où l'impression de sublime d'autant plus irrésistible que l'acte accompli s'encadrant davantage en une série d'actes semblables, dénote avec plus d'évidence une mentalité continue dans un sens déterminé[1].

La mission de Jeanne d'Arc, la vie d'une sœur de charité, le dévouement d'un saint Vincent de Paul, le martyre cherché et accepté, l'héroïsme sur le champ de bataille ou en temps d'épidémie, le cri du chevalier d'Assas « A moi d'Auvergne, voilà l'ennemi [2]» ; le sublime n'atteint pas plus haut. Sublime dans l'antiquité que l'attitude de Socrate devant la mort, que l'impassibilité raisonnée des Stoïciens et que la fière réponse de l'esclave Epictète aux misères de l'existence.

« N'as-tu rien dont tu sois le maître, demande le philosophe à son disciple ? — Je ne sais pas. — Peut-on te forcer à approuver ce qui est faux ? — Non. — Quelqu'un peut-il te forcer à vouloir ce que tu ne veux pas ? — On le peut, en me menaçant de la mort ou de la prison, on me force à vouloir. — Mais si tu méprisais la mort ou la prison, t'inquièterais-tu encore de ces menaces ? — Non. — Mépriser la mort est-il en ton pouvoir ? — Oui. — Ta volonté est affranchie. »

Mais dira-t-on, ce que l'homme accomplit rentre

1. « C'est beau, disait un jour Corot, devant un site splendide au soleil couchant, mais saint Vincent de Paul est beau aussi, très beau, très beau » (Paulhan). C'est ainsi que la beauté selon l'ordre des lois naturelles le cède à la beauté selon l'ordre moral.

2. L'on trouverait à foison des traits d'égale grandeur dans les épisodes de la guerre. En particulier, le cri du chevalier d'Assas, équivalent au sacrifice total de soi, fut plusieurs fois répété. L'héroïsme jusqu'au sublime était chose banale, et souvent l'on remarquait sur la figure de nos jeunes soldats, comme un reflet de l'au delà.

nécessairement dans le cadre humain ; et d'ailleurs ne sommes-nous pas déterminés dans nos actes et nos pensées par la rigueur des connexions physiologiques ! Toute vision de sublime dans l'artiste ou le poète repose sur l'illusion, n'en serait-il pas de même pour l'héroïsme moral ! Peu importe après tout ! L'impression de sublime, essentiellement subjective, est indépendante de la réalité, et puis l'illusion existe-t-elle ? L'homme est-il libre, a-t-il le choix de ses actes, conçoit-on cette liberté à l'encontre des complexus acquis ou hérités ? En un mot le mérite personnel est-il réalité ou illusion ? C'est le problème. Constatons seulement, sans aller au delà, qu'à l'heure où s'écroulent les naïves constructions de l'ancienne biologie déterministe, l'on est d'accord pour reconnaître l'activité permanente d'une synthèse mentale très compliquée qui dépassant le mécanisme intervient dans les opérations d'esprit des plus simples aux plus compliquées ; la voie est donc ouverte à de nouvelles hypothèses ! Quoi qu'il en soit, c'est un fait, l'opinion universelle reconnaît en l'homme un principe d'action affranchi dont les effets tangibles se répercutent à travers l'histoire, transformant la vie des individus et des nations, créant des courants sociaux inattendus et s'imprimant dans le temps par des fondations, des œuvres merveilleuses, des miracles d'héroïsme collectif et individuel [1]. A plus forte raison, le don de soi complet, dépassant toute logique et tout espoir, évoque-t-il des raisons que la raison ne com-

1. Ce principe d'action, en l'état pathologique des groupes, se développe à contre-sens vers la régression morale. La guerre nous a montré comment l'ivresse d'orgueil transforme, en les dégénérant, des races autrefois saines et ce que produit d'horreurs à un moment donné l'obscure et lente fermentation des illusions morbides.

prend pas. En temps de guerre, face à l'ennemi, la détresse visible et le danger permanent, brisant les enveloppes factices de l'âme, la font apparaître à l'état de nature et devant la grandeur du sacrifice cherché et consenti les hommes ne cesseront pas de croire à la réalité de l'effort méritoire sinon surhumain. L'impression de sublime dans l'ordre moral, plus que dans l'art, est donc licite et justifiée.

En résumé entre l'impression de subline et le sentiment esthétique, la différence est de nature et malgré leurs points de contact, l'on ne saurait les confondre. Le « beau » du sublime correspond soit aux intuitions esthétiques dans le sens de l'ordre et de l'expression, soit dans un sens métaphorique, au plaisir des yeux ou des oreilles ; souvent à ces causes réunies. Dégagé de tout plaisir esthétique et des sensations visuelles et auditives l'agrément éventuel tiendrait à l'exaltation physiologique et intellectuelle ainsi qu'aux émotions variées qui l'accompagnent, sécurité, crainte, orgueil, émotion religieuse, etc., etc. Le sublime enfin, bien plus que le sentiment esthétique, est d'un accès difficile. Tout le monde n'a pas les moyens de le ressentir, tout le monde n'en a pas le désir, et la moindre habitude, en général, nous rend indifférents.

Rappelons pour finir, au risque de nous répéter que les délimitations introduites pour l'analyse au cours de ce chapitre n'existent pas telles quelles dans le courant de conscience. Là tout se mêle et se pénètre sans contours précis, sans barrière et sans arrêt. Pensées, souvenirs, émotions et sensations, désirs, besoins, tour à tour émergent du tourbillon, jettent un éclair et disparaissent ; les émotions agréables ou pénibles se

succèdent en désordre ; sentiments esthétiques et impressions de sublime empiétant les uns sur les autres, se croisent et s'enchevêtrent. Il serait plus facile assurément de trancher dans le bloc sans le dissocier, mais alors il va de soi, le surhumain conduit au suprasensible et par là au mysticisme, c'est à dire à la négation de toute explication.

CHAPITRE XI

LA MUSIQUE

L'adaptation de la théorie intellectualiste du sentiment esthétique à la grande musique pure conduit en apparence au dilemme suivant : ou bien la théorie intellectualiste n'est pas applicable à la musique, ou bien le plaisir esthétique, au milieu d'agréments divers qui le submergent, n'y tient qu'un rôle secondaire, incompatible avec le charme puissant de cet art admirable. La théorie hedoniste et le néo-vitalisme triompheraient ; l'une par le plaisir sensible et l'autre par le plaisir joint à l'attrait émotif et sentimental s'y trouveraient à l'aise et l'accapareraient jusque dans ses moindres manifestations[1] ; elles seraient entièrement et uniquement prédominantes, les seules possibles en réalité. Ces prétentions sont-elles justifiées ? C'est le premier point à élucider.

Afin de répondre en connaissance de cause, nous dégagerons et considérerons séparément les différents facteurs de l'agrément musical total ; l'on se demandera ensuite à quels titres ils sont réclamés, comme esthétiques, soit par l'hedonisme intégral soit par le néo-

1. La théorie du jeu qui montre ce que l'art n'est pas, mais non ce qu'il est, nous paraît trop insuffisante pour qu'il soit utile de la mentionner.

vitalisme contemporain. Il sera facile de montrer que ces titres sont usurpés, que les arguments invoqués en leur faveur conduisent soit à d'impossibles rapprochements par l'extension du qualificatif esthétique à tout plaisir sans exception, soit à de confuses synthèses par l'entrée dans l'équation du facteur imagination $\times$ sensation $\times$ sentiment ! Si bien que, pour trouver un solide relatif sur le flot mouvant des nuages, en un mot pour caractériser esthétiquement le plus banal des mélanges, nous en sommes réduits à invoquer, tacitement ou expressément, une faculté spéciale ou quelque intuition plus ou moins mystique.

Les théories hedonistes et néo-vitalistes ainsi écartées, il s'agira de construire. Continuant la méthode employée pour les arts plastiques nous passerons en revue les principaux moyens musicaux afin de préciser la nature tantôt psychique, tantôt physiologique de leur agrément et, par conséquent, leur valeur esthétique selon la théorie intellectualiste bien entendu, et à l'encontre des plaisirs sensibles et émotifs vulgaires.

Les matériaux de la valeur esthétique totale ainsi analysés, il sera possible de déterminer les formes du sentiment esthétique pendant la grande musique pure. On y trouvera, comme il fallait s'y attendre, l'imagination, l'expression, l'interprétation, et la collaboration sympathique ; ces quatre formes de l'aperception esthétique, comment se présentent-elles pendant l'audition musicale, sont-elles même toujours présentes et à quel degré ? Quels sont malgré l'intime fusion des agréments de tous genres, ceux que l'on peut appeler esthétiques, et les autres qui ne possèdent à aucun degré ce caractère ? Fixant le visage attentif de l'auditeur, l'on s'efforcera de lire à travers ses yeux demi-clos, de

suivre l'évolution du sentiment esthétique naissant et s'affirmant, toujours le même et purement intellectuel, dans le flot débordant qui tend à le submerger.

L'agrément *total* de l'audition musicale repose sur les éléments suivants : les plaisirs de l'oreille, des alternances dans la tension émotive, des mouvements accompagnateurs, des émotions suggérées ou provoquées ; l'expression comprise et partagée, l'interprétation, la collaboration sympathique, l'imagination esthétique et c'est probablement tout.

Le *plaisir de l'ouïe*, nécessaire, continu, est dans les sons, leur intensité, leurs enchaînements et leurs inflexions, dans les consonances et les accords. L'oreille se délecte à l'infinie variété des notes agréables de même que l'œil aux ondes multicolores des fontaines lumineuses.

Aux jouissances de cet ordre, qui, en soi évidemment, n'ont rien d'esthétique, les *alternances de la concentration nerveuse*[1] ajoutent d'autres agréments d'ordre émotif vulgaire. Par un mécanisme physiologique connu, sur lequel nous aurons plus loin l'occasion de revenir, le rythme, la mélodie, l'harmonie même, combinés avec des moyens secondaires, ne tardent pas à provoquer un tonus émotif général, souvent intense. Les variations successives de faiblesse et de force dans la tension cérébrale et nervo-musculaire ne laissent pas que d'être agréables au point de constituer, en s'ajoutant aux délices de l'oreille, ou même parfois, indépendamment de tout autre plaisir sensible, le charme unique de certaines musiques banales et primitives.

1. Ces alternances représentent la correspondance physiologique de l'attention.

Les *mouvements accompagnateurs* se modulent sur le rythme, la mélodie et les variations dans la hauteur et l'intensité des sons. Ils comprennent les gestes du tronc, des yeux, des oreilles, des mains, des pieds, etc., etc., et des réactions internes intéressant la respiration, le larynx, le cœur, les muscles, tout le système vital. Il se pourrait que la plupart sinon tous rentrent à titre de symptômes dans la concentration nerveuse et, par là, dans le cortège de l'attention ; les uns, d'origine cérébrale, comme réflexes simples, variant avec l'intensité, la hauteur et la mesure des sons[1], les autres, tels que les mouvements de la tête et du tronc, à titre, sans doute, de réflexes psychiques de la même attention. Lorsque celle-ci se fixe, nous sommes portés à ébaucher les mouvements sentis ou prévus de la tension nerveuse ; ceci pour la mélodie comme pour le rythme ; et ces mouvements, qui accompagnent et soulagent les variations du tonus émotif, nous sont par cela même un plaisir et un repos.

L'émotion d'ailleurs, quelle qu'elle soit, est agréable par la tension suivie de détente. Il convient donc d'ajouter aux troubles physiologiques venus de la concentration nerveuse, comme agrément musical, les émotions de tous genres suggérées ou exaltées, quelles qu'en soient l'origine et la cause.

Le *plaisir de l'expression,* comprise, suivie, partagée (esthétique selon la théorie intellectualiste), n'existe qu'à un faible degré ou parfois manque complètement dans la musique pure. Celle-ci, nous le verrons ailleurs plus en détail, ne produirait que des variations d'intensité dynamiques applicables aux sentiments les

1. V. Bechterew, *op. cit.*

plus contradictoires. Théorie à part, il existe presque toujours une expression plus ou moins déterminée. Le fil conducteur, qu'il provienne du titre seul ou de l'état d'âme général, manque rarement. Il se peut même que l'auditeur ne comprenne pas le sentiment volontairement exprimé ; mais à raison de son état émotif, il en découvre d'autres, selon ses prédispositons intimes, et s'en imprègne de bonne foi. Comparée cependant à ce qu'elle représente dans la nature et les arts plastiques, la valeur de l'expression ne tient ici qu'un rôle secondaire.

Le *plaisir de l'interprétation* est une jouissance intellectuelle à base de sympathie. Pourquoi telle dissonance, telle phrase? Que signifie tel accord, telle harmonie? etc., etc. Quel est le but de l'artiste? Le plaisir de cet ordre qui est un plaisir de collaboration (de nature évidemment esthétique) n'est en aucune façon propre à la musique, bien que le tonus émotif général soit apte à lui donner, pendant l'audition d'un maître, une intensité particulière, allant même jusqu'à l'impression du sublime. Il n'y a pas lieu dans tous les cas de l'ériger en caractéristique de la musique pure.

Reste l'*imagination*. Grâce à la tension interne et nervo-musculaire que produit à l'occasion la grande musique pure, par les alternances de l'attention tour à tour excitée et reposée, par les mouvements accompagnateurs, les jouissances concentrées de l'oreille, la sympathie, les sentiments suggérés et d'autres causes, l'*imagination esthétique,* sous l'influence d'un ravissement extatique qui nous soustrait aux contingences, ne connaît plus d'obstacles ; aisément elle prend son vol vers les contrées éthérées où règnent le désintéressement, le sacrifice, l'héroïsme, la beauté morale. Et

c'est là incontestablement, à l'actif de la musique, une forme admirable du sentiment esthétique qu'elle développe au suprême degré[1].

Quelle est en face des éléments de l'agrément musical ainsi définis l'attitude d'abord de la théorie hedoniste et ensuite du néo-vitalisme contemporain ?

En ce qui concerne les partisans de l'hedonisme intégral la réponse est simple. Tous les plaisirs étant esthétiques sans exception, tout est esthétique dans l'agrément musical. Nous avons signalé plus haut les inacceptables conséquences de cette théorie, qu'il s'agisse de l'art ou de la nature. Le bruit rythmé des cymbales qui fait pleurer le nègre du Soudan posséderait le même caractère esthétique, au degré près, qu'une symphonie de Beethoven, alors que, cependant, bon nombre d'esthéticiens modernes s'accordent pour retrancher le rythme des moyens musicaux, le considérant comme un intrus venu de la danse dont il est l'image sonore[2]. L'on objectera que tous les plaisirs sans exception, plaisirs sensibles, moraux, affectifs ou intellectuels ne laissant pas que d'être d'origine physiologique, il est arbitraire de les séparer. Peut-être ; mais il reste qu'entre les plaisirs grossiers des sens et de l'organisme et les subtiles jouissances d'ordre intellectuel la différence est telle qu'il est impossible de les classer sous la même rubrique. La théorie hedoniste n'est pas une explication mais une confusion. Elle nous contraint à adopter une nouvelle subdivision dans laquelle le qualificatif *esthétique* serait remplacé par un autre de sens restreint et tout est à recommencer !

1. V. chap. VI.
2. « Le rythme, dit Wagner, est étranger à la musique » (V. Lalo, *Esquisse d'une Esthétique musicale soientifique*).

Le néo-vitalisme, nous le savons, pose un bloc composé de plaisirs sensibles, de sentiments, d'émotions, de jouissances intellectuelles et morales, en un mot de l'homme total, et ce bloc est le bloc esthétique ! Et alors, conséquence nécessaire, l'on englobe dans ce domaine la musique entière depuis les riches envolées de l'imagination qui valent à cet art d'être appelé une révélation de l'au delà jusqu'aux sensations émotives et plaisirs sensibles de l'ordre le plus vulgaire. Tout est ainsi réuni, tout se mêle et fusionne, le semblable et le contraire ! En cette troublante synthèse il est vrai que l'Einfuhlung Allemand refuse au plaisir des sens toute valeur esthétique, ce qui est une simplification, mais d'autre part il évoque une faculté spéciale, ce qui permet, sous le couvert du mystère, les extensions les plus larges et les plus injustifiées.

En résumé les valeurs esthétiques de la musique ne sauraient être discernées d'après la théorie hedoniste ou d'après le néo-vitalisme. Tous les agréments de l'auditeur, d'après l'une et l'autre, dans ses facultés, ses besoins, ses tendances, ses sentiments, ses organes et ses émotions, tous seraient esthétiques ! Il ne reste alors d'autre issue que l'intuition spéciale avec les Allemands, ou bien un lyrisme poétique qui humecte les yeux mais ne satisfait pas la raison.

La théorie intellectualiste ne revendique à titre de valeur esthétique ni l'agrément de l'oreille ni celui de l'émotion ; elle se borne au plaisir éventuel de l'expression saine et comprise, de l'interprétation sympatique et de l'imagination esthétique[1]. Portion relativement congrue mais les illusions de l'enthousiasme ne

1. Ce n'est pas à dire que les plaisirs de l'oreille et le tonus émotif ne soient indispensables à l'aperception esthétique totale.

sauraient prévaloir contre la réalité, et d'ailleurs les jouissances intellectuelles venant de la musique, associées qu'elles sont aux délices de l'oreille ainsi qu'à un tonus émotif intense, ne sont-elles pas des plus exquises ? La valeur esthétique de cet art ne le cède donc à nulle autre.

Le terrain ainsi déblayé, passons en revue les principaux moyens musicaux, et déterminons, s'il est possible, leur rôle purement esthétique avec bien entendu la théorie intellectualiste pour fil conducteur. Quelle est à ce point de vue la valeur de l'expression, des consonances et dissonances, des accords, du rythme, du timbre, de l'harmonie et de la mélodie ? Leur plaisir est-il purement physiologique vulgaire et sensible ou bien intellectuel et esthétique, mais alors comment et à quel degré ? Pour répondre consultons les esthéticiens et surtout les musiciens.

L'expression.

Que l'acte d'esprit consistant à détailler, à saisir l'espression, à comprendre le langage des choses, la pensée, le sentiment qu'elles révèlent (pensée et sentiment fussent-ils les nôtres, projetés et intensifiés), qu'un tel acte soit, devant l'art et la nature, une source féconde de plaisir esthétique c'est bien ce qu'il est inutile de démontrer, et l'expression musicale ne ferait par exception à la règle. Mais d'abord une telle expression par les moyens musicaux est-elle possible ? S'agit-il de pensées ou d'idées précises, déterminées, la réponse sera, à l'unanimité, négative. Se borne-t-on à des états d'âme, les avis diffèrent. L'état d'âme exprimé, disent les uns, ne peut être que vague, tout au plus calme ou

tumultueux mais sans objet défini. Par l'intensité, la hauteur, le rythme, etc., etc., la musique produit des effets de dynamisme ; elle surexcite, maintient ou calme « les états sensitifs généraux de l'esprit », le prédisposant ainsi à des mouvements affectifs dont la direction dépendra des circonstances[1]. Un morceau de musique en soi n'exprime pas des sentiments, il ne suggère que des tendances émotives générales, et encore, souvent, l'effet produit est-il sans rapport avec la pensée de l'auteur[2]. La prétendue expression serait subjective et variable selon les individus[3]. Les exemples ne manquent pas.

La thèse contraire a de nombreux partisans ; la musique pure exprimerait sinon des pensées, du moins, vaguement, des directions sentimentales, des mouvements d'âme. Pourquoi les musiciens comme les peintres ne transcriraient-ils pas dans leurs œuvres les penchants de leur nature ? « Une mélodie, dit Sully Prudhomme, est suave, poignante, amoureuse[4]. » Enfin l'œuvre des grands musiciens n'est-elle pas l'écho de leur caractère

1. V. L. Arréat, *Mémoire et imagination* ; Hanslick, *Du beau dans la musique* ; Lalo, *op. cit.*

2. Le célèbre air d'Orphée : « J'ai trouvé mon Eurydice », adapté à des paroles de sens contraire, ne choque en aucune façon un auditoire non prévenu.

3. « La symphonie et à plus forte raison toute musique prise comme type de la musique pure, dit M. Beauquier, est une construction architectonique de sons avec des formes en mouvement et ne signifie absolument rien dans le sens littéraire... La plupart du temps les compositeurs seraient bien embarrassés de dire ce qu'ils ont entendu exprimer. Ils ont arrangé des formes musicales, combiné des sons, sans chercher plus loin. » Cité par Véron, *L'Esthétique.*

4. Sans doute, mais jusqu'à quel point ce langage est-il compréhensible sans aide extérieure ? D'après de Laprade, les sentiments exprimés par la musique pure se ramènent à la tristesse, la joie, la colère, la volupté, le sentiment de la nature, et « l'ivresse plus haute et plus calme qui emporte l'âme vers quelque chose d'inommé » (Laprade, cité par Bellanger, *Psychologie musicale*).

intime? Ne lit-on pas dans Mozart la grâce et la finesse? La musique de Schumann n'est-elle pas l'histoire de sa propre vie? Celle de Bach représente toute une existance d'adoration et de recueillement; Chopin écrit avec ses nerfs[1], etc., etc.

Dans ce conflit d'opinion, la vérité paraît être entre les extrêmes. Par suite de nos habitudes, d'un accord tacite, de conventions sociales, à certains effets musicaux correspondent des sentiments plus ou moins déterminés. La tristesse est invariablement liée à la grandeur des sons et à la lenteur du rythme. « Les morceaux construits sur l'accord parfait majeur ont un caractère gai, brillant, franc, ouvert... ceux au contraire qui ont pour base l'accord parfait mineur sont tristes et mélancoliques, ou pour s'exprimer plus exactement, inquiets, indécis...[2] » Même observation pour les gammes majeures et mineures; la gamme tempérée est d'un caractère plus décidé, franc, robuste, doux. Le crescendo et le decrescendo, les variations dans l'intensité et l'intonation, le timbre, la structure rythmique, les courbes mélodiques, les sons incisifs, aigus, lourds, graves, élevés, tour à tour expriment le calme, la résolution, l'élan, la gravité, l'agitation, l'espérance, la joie, la tristesse, l'émoi, les idées de légèreté, de vigueur, de surnaturel, de lumière, de pesanteur, d'obscurité. Le pianissimo accompagne les fantômes, les revenants d'outre-tombe, le fortissimo, le Dieu qui

1. Bazaillas, *Musique et inconscience*.

2. V. Lalo, *op. cit.* La signification conventionnelle des sons varie avec le milieu et l'époque. Chez les anciens Grecs et les Orientaux modernes, le son aigu, le cri, le rythme rapide expriment la tristesse; aujourd'hui le grave et le rythme lent nous paraissent mélancoliques. Ce changement ne correspondrait-il pas au progrès de la pensée affective, l'emportant sur la souffrance physique comme expression de la douleur; par conséquent à l'évolution vers l'intellectualité?

tonne, la force, la puissance[1]. La mélodie est doucement sentimentale. « Le cantilène grégorien traduit en toute sérénité la confiance et l'humilité du moine agenouillé. Il est la transcription lyrique de la louange et de la prière. Le souffle d'aucune passion humaine ne vient rider la face transparente de la mélodie[2]. »

Rien n'empêcherait en principe de codifier ces interprétations, d'associer certains sons à des idées ou sentiments déterminés. On aurait alors le langage de la musique comme on a celui des fleurs ou de l'éventail ; un tel dictionnaire n'existe pas, et, d'après les musiciens, donner aux sons musicaux une signification trop précise équivaudrait à ruiner leur art ; le leit-motif même, disent-ils, est indice de décadence ; il n'est pas en soi œuvre musicale, mais le mot, la phrase d'un langage conventionnel.

On admettra que la grande musique pure, isolée, que ne secondent ni décors ni gestes, ni paroles, ni même un titre suggestif[3] n'exprime que des tendances affectives générales, un état d'âme calme ou tumultueux,

1. Interprétant la Sonate Appasionata, de Beethoven, M. G. Sparck appelle notre attention sur l'agitation, la vivacité, l'énergie, la liaison, la lenteur des sons, qu'il traduit en lutte douloureuse ou passionnée, anxiété, sérénité, enthousiasme.

2. A. Hallays, *Voyage à travers la France*, Solesme.

3. Dans la musique accompagnée le sentiment s'impose à ce point que l'interprétation et l'appréciation tiennent nécessairement compte des rapports existant entre les sons et les idées. Le tonus émotif est au service des sentiments suggérés qu'il a pour devoir de compléter et d'amplifier. La pensée n'est pas libre, elle s'exerce dans le sens indiqué, conduit et retenu par le chant. Le geste s'ajoute-t-il aux paroles, la captation de l'imagination est encore plus complète. Dans une opérette récente, l cadence troublante de la valse s'ajoutant *sans arrêt* au rythme des sons, à la mélodie, au timbre et à d'autres artifices musicaux, produisait un maximum de tension émotive à l'appui du sentiment suggéré, troublant par lui-même puisqu'il s'agissait du sentiment amoureux. Le résultat bien que contraire au catéchisme de l'art fut un succès.

gai ou triste, actif ou langoureux, et pas davantage. Le reste dépend de l'auditeur, des inclinations de son esprit, de ses dispositions émotives. Aussi bien n'est-il pas absolument vrai que la musique *exprime et communique* des sentiments, comme le prétendent quelques auteurs ; disons plutôt que par un tonus émotif intense et continu elle provoque l'imagination qui, alors, s'exerçant dans le sens où elle est orientée, se traduit en sentiments. C'est donc exceptionnellement que l'on cherchera le plaisir esthétique musical dans l'aperception de l'expression [1]. Mais il s'agit ici de la musique pure absolument, et pure à ce point, elle l'est rarement ; presque toujours du titre, de la légende, du consentement universel, etc., etc., naissent des suggestions qui dirigent la pensée dans un sens déterminé.

La consonance.

La consonance, ce premier degré de l'agrément musical, est l'accord de deux sons simultanés ou immédiatement successifs. Elle est agréable, la dissonance ne l'est pas. Pourquoi ? La réponse à cette question a considérablement varié selon les époques.

A l'origine avec Pythagore et, plus tard, avec Euler, Descartes [2], Leibniz, Lipps même, le plaisir de la consonance résulte d'un rapport mathématique, suivant des lois préétablies, entre le nombre des vibrations des deux sons. L'explication est d'ordre métaphysique. L'esprit, disait Leibniz, se plaît en ce rapport dont il

1. Subir un sentiment n'est pas en comprendre esthétiquement l'expression.

2. Descartes définissait l'agrément du rapport des consonances par la proportion arithmétique, 1, 2, 3, etc., opposée à la proportion géométrique 2 : 4 ou à tout autre.

compte inconsciemment les éléments ; il en goûte ainsi l'idéale perfection. Par l'objectivation de l'agrément sensible, l'explication n'était rien moins qu'un premier pas vers l'esthétique expérimentale ; l'amorce de cette fameuse Section d'Or par laquelle, deux cents ans plus tard, Fechner et Zeising s'efforceront de codifier les règles du beau dans les arts visuels.

D'après Sébastien Bach, contemporain de Leibniz, le plaisir de la consonance et de l'harmonie réside dans « le flux aisé et harmonieux, cette liaison facile et vivante des sensations et des représentations ».

Au XVIII[e] siècle, le sentimentalisme triomphant (c'était à prévoir) invoque les harmonies de la nature, et finalement, la mystérieuse influence de l'*instinct musical !* Enfin apparaît vers 1860, après un long intervalle, la fameuse théorie d'Helmoltz (aujourd'hui abandonnée), fondée sur les harmoniques et les battements. Des battements se produisent-ils dans un accord soit entre les sons primitifs, soit entre les harmoniques et leur résultante, l'oreille subit des intermittences d'excitation d'un effet désagréable, « chatouillement pour le toucher, papillotement pour la vue, battement pour l'ouïe », dissonances en un mot, La coïncidence des harmoniques entre eux et avec le son fondamental produirait la consonance [1].

Mais ajoute le célèbre physicien, lorsque l'on dégage l'impression sensorielle produite par les consonances et accords « de toute considération de contraste ou d'expression artistique » (en d'autres termes de toute

1. La théorie d'Helmoltz complique à l'excès et sans utilité le processus physiologique : elle est inexacte en ce que les fibres de Corti, auxquelles appartiendrait un pouvoir de sélection, n'existent pas chez tous les animaux ; à d'autres points de vue elle paraît insuffisante. V. sur ce sujet Lalo, *op. cit.*

interprétation intellectuelle), il ne s'agit « que du bien-être des sens et non du beau esthétique ».

L'hypothèse récente de la fusion, aujourd'hui délaissée, parut apporter pendant quelque temps la solution du problème. On définit la fusion « le rapport de deux contenus sensoriels en vertu duquel il ne se forme pas une simple somme mais un tout ». Il y aurait consonance ou fusion lorsque les sensations rapprochées deviennent l'objet d'une seule et même perception [1]. Le plaisir résulterait de la ressemblance, d'un rythme inconscient, et, surtout de l'accord avec une énergie cérébrale spécifique, appelée *synergie* par quelques-uns, et de nature inconnue ; il serait de l'avis général et malgré d'illustres contradicteurs, d'ordre physiologique vulgaire [2].

Herbart, spiritualiste moniste, propose l'explication (?) suivante : la prédominance de l'identité parmi les éléments formels (ou consonance) est agréable et la prédominance de l'opposition (ou dissonance) cause la douleur. L'origine du plaisir ou de son contraire serait donc à la fois métaphysique et physiologique.

D'après Lipps seront consonants « des sons que relie un rythme identique ; si au *do* correspondent 200, au sol 300 vibrations par seconde, il y a un élément commun qui les unit, le rythme 100 ; la succession régulière de 100 éléments par seconde ». Nous voici revenus, après de longs détours, à cette perception

1. « La perception se rapporte à l'affinité des sensations sonores entre elles soit qu'on les entende, soit qu'elles se présentent d'elles-mêmes à la mémoire » (A. Basevi, *Introduction à un nouveau système d'harmonie*). Ainsi comprise *la perception*, portant sur la consonance et l'accord, ne se confond pas avec l'aperception musicale dans sa totalité.

2. Alors même que l'on remplace sensation et perception par impression et sensation, la théorie de la fusion prête à de sérieuses objections que M. Lalo (*op. cit.*) a clairement résumées.

inconsciente, qu'invoquait Leibniz, il y a deux cents ans. Quoi d'étonnant dans cette rencontre ? L'Einfuhlung, essentiellement, en appelle au transcendantal, et le nuage mystique n'est-il pas alors son dernier refuge !

M. Lalo dans son remarquable ouvrage sur l'esthétique musicale, incline vers un plaisir physiologique accompagné, dans certains cas, d'un plaisir psychique en ce sens que l'agrément total, variable selon les habitudes, le goût du moment et la technique courante, relève non seulement de l'oreille mais aussi de l'interprétation [1]. Enfin d'une enquête récemment conduite auprès des sommités musicales nous dégageons les conclusions suivantes, aujourd'hui généralement adoptées. Le plaisir propre des consonances ou le déplaisir des dissonances est *de nature physiologique vulgaire* ; il n'exige ni interprétation ni intervention intellectuelle d'aucune sorte, sauf le connaître de la pure sensation. On admet d'ailleurs la grande influence de la mode régnante et des habitudes contractées [2].

En dehors de l'agrément sensible la consonance (et

1. La quarte est une dissonance ou une consonance, cela dépend de sa position dans l'ensemble ; la dissonance de nos jours acquiert, comme résolution, une importance toujours grandissante... Certaines dissonances licites aujourd'hui auraient paru une monstruosité au XVIe siècle ; l'accord parfait mineur a été longtemps considéré comme un accord dissonant et de passage (V. Lalo, *op. cit.*).

2. Le plaisir des sens peut naître d'un goût artificiellement acquis ou façonné par la technique courante. Il est alors appelé psycho-physiologique par quelques-uns, ce qui ne l'empêche pas de rester purement physiologique. C'est ainsi que tel accord autrefois dissonant nous plaît aujourd'hui par un effet d'habitude et d'usage ; et l'on citerait aisément d'autres exemples dans tous les domaines. Le goût a changé ! Le plaisir auditif n'en reste pas moins physiologique ; donc inesthétique en soi. Il se peut aussi que la dissonance soit favorablement accueillie, comme partie du tout à cause de sa place dans l'ensemble : c'est alors par un effet de contraste ou grâce à l'interprétation plus ou moins consciente. Dissonance elle était, dissonance elle reste.

l'harmonie) produisent d'autres effets de moindre importance. Elles exercent, comme tout plaisir, une action salutaire sur la circulation et augmentent l'émotivité, elles favorisent les réactions nervo-musculaires d'imitation et de concentration et stimulent l'accompagnement par les mouvements et le chant intérieur. Les dissonances agissent en sens contraire ; d'autre part elles accentuent les contrastes, provoquent l'interprétation, et comme points de repère, contribuent à fixer l'attention.

Donc le plaisir des accords est d'ordre physiologique vulgaire. Il n'existe aucune différence, en principe, entre la sensation que nous éprouvons en respirant un parfum, ou bien en goûtant d'une sauce exquise et celle de l'oreille à l'audition d'une consonance. Cette dernière est-elle esthétique, les autres le seront aussi, et nous retombons dans les inconvénients de cette théorie hédoniste que l'invraisemblance des résultats et son inutilité nous ont fait écarter dès le début.

Le rythme.

Que le plaisir émotif-sensible du rythme, n'ait rien d'esthétique en soi, on l'a montré en traitant dans un précédent chapitre du rythme envisagé comme moyen de relation. Rappelons, à l'appui, que d'excellents musiciens se refusent à le considérer comme élément musical et lui font une place à côté. Le plain chant finissant et le cantilène grégorien ne sont-ils pas à peu près dépourvus de rythme? On répond que si la critique actuelle range le rythme après la mélodie et l'harmonie, il n'en fut pas ainsi à l'origine. Le rythme, chronologiquement, a précédé la mélodie comme

celle-ci a précédé l'harmonie. La musique sans rythme, bonne tout au plus pour l'accompagnement est aujourd'hui démodée. La mélodie même n'a-t-elle pas un rythme basé, dit Dussauze[1], sur le retour de la tonique, et les rythmes de ce genre ne se distingueraient pas des autres, quoique sans doute infiniment moins sensibles. La discussion nous entraînerait trop loin et le sujet est sans importance.

Le rythme règle la mesure et forme des périodes dont le contenu peut être analysé et permet de saisir « la structure périodique de la succession sonore[2] », facilitant ainsi l'interprétation et la préperception. Il exprime aussi par ses variations l'emphase et le repos, la hâte ou le relâchement ; mais c'est principalement par les alternances de la concentration nerveuse et par les mouvements accompagnateurs tant internes qu'externes, que son rôle est considérable et explique l'intensité de son pouvoir émotif.

Devant un objet qui ne change pas alors que, toute distraction étant exclue, il n'existe qu'un seul organe en fonction, l'attention se fatigue rapidement. En fait dans ces conditions elle ne saurait se prolonger. Pendant la grande musique pure, grâce à la demi-clarté, au recueillement de la salle, au charme attractif de la mélodie, à la préperception, au subtil plaisir des accords, à l'application volontaire ou spontanée, l'attention atteint son maximum, l'attention expectante, épuisante entre toutes. Considérez le visage de l'auditeur, voyez avec quelle irrascible impatience il accueille le moindre bruit étranger capable de rompre la tension de son esprit, de le dis-

1. V. Dussauze, *Les règles esthétiques et les lois du sentiment.*
2. V. Rieman, *Les éléments de l'esthétique musicale.*

traire. C'est en partie grâce au rythme (avec il va de soi le concours de la mélodie et d'autres effets musicaux[1]), grâce à la succession de repos et d'activités, aux intervalles de silence pendant lesquels nous restons comme suspendus par l'attente et le désir, aux variations dans la hauteur, et l'intensité des sons, aux alternances de tension et de détente, à la prévision, que la concentration nerveuse, sans fatigue, réalise son effort. Avec la fixité de l'attention, l'intense plaisir des oreilles aidant, le tonus émotif s'intensifie pour se résoudre, selon le genre et la qualité de la musique soit en extase polyidéique, soit en voluptueuse torpeur, soit en mouvement divers, soit en larmes et trépignements comme chez le nègre Bambara.

Le rythme est donc agréable par l'émotion qu'il contribue à produire, exaltant par l'imagination qu'il stimule, utile même pour l'interprétation qu'il facilite. De son agrément propre l'on peut dire qu'il est d'ordre physiologique banal, par contre son rôle dépasse le plaisir sensible et le range dans les premiers rangs parmi les moyens musicaux. Aux races dépourvues d'instinct artistique ou faiblement douées sous ce rapport le rythme et l'éclat des sons suffisent ; le rythme avorte alors et n'atteint pas la plénitude de ses effets[2]. Nous reviendrons plus loin, en parlant de l'imagination esthétique musicale sur l'état de tension émotive provoquée par les modulations attractives de l'attention et la préperception expectante. L'une des formes et non des moindres du plaisir esthétique musical trouve en

1. Le retour du thème constitue également une sorte de rythme ; par la mémoire des sons et l'encadrement, il conduit et repose l'attention.

2. Les monotonies obsédantes d'une harmonie sans vie ou d'un rythme sans mélodie provoqueraient la léthargie ou la frénésie émotive, à l'exclusion de l'extase esthétique.

cette hypertension nerveuse sa raison d'être et son point d'appui.

A cette question enfin, le plaisir propre du rythme est-il de nature esthétique, la réponse sera évidemment négative.

La mélodie et l'harmonie.

« L'origine de la mélodie, dit Rieman, c'est la continuité primitive et pour ainsi dire le caractère spatial des sons ; l'origine de l'harmonie, c'est la discontinuité que nous y déterminons artificiellement[1]. » Son effet est un « un enchaînement réglé, relativement prévisible, si bien même que les dérogations en sont escomptées comme telles et usitées intentionnellement pour produire un effet de variété et de surprise[2] ».

Par son rythme propre, par ses modulations attractives, par l'intérêt et l'attente des sons sans cesse changeants, par le plaisir de l'oreille, la mélodie concentre et en même temps soulage l'attention ; elle la facilite et la dirige, le rythme aidant, grâce à la prévision, et sur ce point en particulier son rôle est de première importance, l'idéation anticipatrice[3] se traduisant pour

1. V. Rieman, *Les éléments de l'esthétique musicale.*

2. Wagner définit ainsi la mélodie (trad. Proudhomme) : « La mélodie est la rédemption de la pensée poétique indéfiniment conditionnée, et qui s'effectue par la conscience profonde de la plus haute liberté d'émotion ; elle est l'involontaire voulu et accompli, l'inconscient conscient et proclamé, la nécessité justifiée d'un contenu indéterminé, condensé à partir de ses ramifications les plus lointaines en vue d'une extériorisation de sentiments bien définie, d'un contenu indéfiniment étendu. » Il est vrai que, qnelques années après, Wagner avouait ne plus comprendre sa définition.

3. Idéation anticipatrice ou préperception ; Helmoltz emploie indifféremment l'une ou l'autre expression ; il a montré, expérimentalement, à quel point étonnant l'accomodation sensorielle et mentale préalable accélère et facilite l'attention (V. aussi W. James, *Psychologie*).

l'esprit en économie considérable de temps et d'effort. Comme le rythme et pour les mêmes raisons, mais avec plus de lenteur, la mélodie s'accompagne de mouvements tant intérieurs qu'extérieurs, montant ou descendant, selon la hauteur et l'intensité des sons ; de variations correspondantes dans la tension nerveuse, et d'un tonus émotif croissant avec ces alternances ; grâce enfin à cette prédisposition naturelle qui nous invite à convertir nos actions en pensées et réciproquement, elle stimule, aidée par les suggestions de l'harmonie, l'éclosion de sentiments, soit ébauchés par les sons, soit projetés par nous-mêmes, si bien qu'une actrice célèbre traduisait naguère en danses, gestes et attitudes expressifs une symphonie de Beethoven et les fugues de Bach[1] ! La mélodie enfin repose de l'harmonie.

De ces causes, plaisirs de l'oreille, modulations et fixité de la concentration nerveuse, accompagnement cérébral et nervo-musculaire, et quelques autres étrangères à la musique (silence, clair-obscur, immobilité dans la salle) naît un état émotif d'intensité croissante que lui-même à son tour favorise l'émotivité. C'est alors que, par l'enchaînement gradué de ses sons, saisissant l'âme en état d'hypnose naissante, la mélodie l'attire et la soulève, facilitant ainsi son ascension vers l'extase généreuse et désintéressée.

Tels étant, brièvement rappelés, les effets *immédiats* de la mélodie, quel est son plaisir propre, quelle en est

1. D'après les partisans de l'expression musicale, il n'est pas de moyen supérieur à la mélodie pour provoquer, suggérer, accompagner le sentiment et la passion. Nous éprouvons en l'écoutant l'impression de bercement, d'union, de chute, d'ascension, de glissement, de langueur, de fuite, de séparation, etc., etc., et les sentiments correspondants nous envahissent d'autant plus facilement que le tonus émotif antérieur nous a mieux préparés à les accueillir.

la nature? Nous pouvons admettre que ce plaisir tient en première ligne à l'agrément des sensations auditives ainsi qu'aux variations tour à tour reposantes et stimulantes du tonus émotif général ; dans les deux cas il est d'ordre physiologique banal et, sauf pour les partisans de la théorie hédoniste intégrale, ne possède à aucun degré le caractère esthétique.

La mélodie est aussi, comme les autres moyens musicaux, une source de plaisirs dérivés liés soit à l'expression, soit à l'interprétation, soit à l'appréciation de la facture. L'intellectualité (par conséquent le caractère esthétique) dans ces trois cas est évidente. Nous retrouverons les opératians mentales de ce genre lorsque viendra le moment de reconstituer, par le groupement de ses éléments, l'aperception esthétique totale de la grande musique pure.

De l'harmonie, au point de vue qui nous intéresse il y a peu à dire. Le plaisir des consonances et des accords étant physiologique et sensible, celui de l'harmonie le sera également. Celle-ci pourtant, dépassant la mélodie en ce qui concerne *l'expression,* est peut-être, à ce point de vue, l'instrument par excellence. Elle évoque tour à tour le lumineux, l'élevé, l'aérien, le léger, par les sons aigus ; le sombre, le massif, le lourd, le souterrain démoniaque par les notes basses ; l'entrée des revenants et des fantômes s'accompagne de pianissimo grave, le géant, le monstrueux, d'accords vigoureux et puissants. Par ses sonorités magiques elle réalise les tempêtes de l'âme, le terrible et le gracieux et donne aux significations de la mélodie « une puissance et une largeur d'accent que la première (la mélodie) ne saurait atteindre sans l'autre [1] ».

1, V. Riéman, *op. cit.*

M. Lalo remarque avec justesse que les gammes, accords, harmonies, timbres, consonances, dissonances, etc., etc. n'ont de valeur musicale que proportionnellement à leur intégration dans la technique courante. L'expression des sons varie également selon les temps et les milieux [1]. D'où cette conclusion, déjà formulée, qu'il serait vain de concéder au langage des sons une précision que la musique ne peut atteindre sans s'immobiliser et déchoir, et cette autre que pour interpréter l'harmonie, pour en saisir le charme et le sens, pour en comprendre les difficultés et s'identifier en connaissance de cause avec l'auteur, il est nécessaire de posséder certains dons naturels [2] et d'indispensables connaissances techniques. On en dirait autant sans doute de quelques autres moyens musicaux et en particulier de la mélodie mais à un moindre degré. Celle-ci accapare l'attention, et le sentimentalisme rêveur qu'elle provoque, à raison de son pouvoir émotif, est peu favorable à l'analyse. Moins savante, d'allure simple et dégagée, elle demeure avec le rythme le principal attrait de la musique populaire.

Le plaisir immédiat de l'harmonie (comme celui de la mélodie, du timbre, etc., etc.) serait donc, malgré son origine quelquefois psycho-physiologique [3], de

1. Les Égyptiens et les Arabes ne comprennent pas notre musique, nous ne comprenons pas la leur. Le rythme domine et l'attraction est reléguée à l'arrière-plan. La musique des Chinois trés élaborée et très raffinée leur cause des ravissements infinis pendant qu'elle nous semble un affreux charivari. Quant aux changements dans le sens de l'expression, j'ai cité plus haut des exemples sur lesquels il est inutile de revenir.

2. De ces différences entre l'harmonie et la mélodie, M. Lalo tire cette conclusion que l'harmonie se retient par la mémoire des oreilles, la mélodie par la mémoire musculaire. Ceux qui ne posséderaient celle-ci qu'à un faible degré seraient des harmonistes.

3. C'est le cas de rappeler que lorsque tel accord autrefois dissonant est devenu consonant et plaît à l'oreille sous l'influence d'habitudes

nature purement physiologique, donc inesthétique en soi ; quant aux plaisirs dérivés qui tiennent à l'interprétation, à l'appréciation sympathique, à l'expression, à l'imagination, leur caractère est intellectuel, esthétique par conséquent.

Arrêtons ici l'examen des moyens musicaux. La liste en serait d'autant plus facilement allongée que la musique, seule entre tous les arts, à ses moyens propres en ajoute d'autres, extérieurs, utiles ou indispensables ; par exemple le confort de la salle, le clair-obscur, le silence et le recueillement, l'absence de mouvements visibles, etc., etc. Leur but est évident ; concentrer l'attention sur un seul ordre de sensations, chasser toute distraction inopportune, maintenir l'esprit dans cet état de tension émotive dont le relâchement, si court soit-il, provoque une rupture de concentration nerveuse et l'interruption pénible de la jouissance musicale ; enfin, par l'ombre et le mystère, favoriser le déclanchement de l'imagination esthétique. En un mot stimuler non seulement le plaisir de l'oreille et le tonus émotif, mais aussi, et surtout, l'aperception esthétique générale. A mesure que le plaisir musical se confine dans la pure sensation et dans le rythme, ces moyens accessoires perdent de leur importance.

nouvelles, le changement de goût, bien que d'origine psycho-physiologique, n'empêche pas que le plaisir immédiat ne soit physiologique. Il en serait autrement si l'interprétation *seule* rendait la dissonance acceptable.

CHAPITRE XII

LA MUSIQUE (*Suite.*)

Les quatre formes du plaisir esthétique musical.

J'ai essayé de montrer dans le chapitre précédent qu'à moins de se déclarer partisan de la théorie hédoniste intégrale ou de se réfugier en un sentimentalisme confus et de tendance mystique, il était impossible d'accorder une valeur esthétique quelconque au plaisir physiologue immédiat des moyens musicaux, consonance, accord, mélodies et rythme. Reste à passer du négatif au positif et, les matériaux ainsi préparés, à montrer comment se forme et se développe le sentiment esthétique pendant la grande musique pure sous les formes classiques de l'imagination, de l'expression, de l'interprétation et de la collaboration sympathique. Tels seraient les facteurs de l'aperception esthétique musicale, il n'en existe pas d'autre.

1° *L'imagination.*

Le caractère propre de l'imagination musicale est d'être, plus que tout autre, dégagée des contingences et des préoccupations terrestres, indépendante, désinté-

ressée, généreuse, souvent mystique ; mystique à ce point que non seulement aux musiciens, ce qui est pardonnable, mais aux esthéticiens en général, elle a inspiré des définitions, quand il s'agit des arts et du génie, certainement exagérées. De ce vagabondage transcendantal, l'imagination musicale est redevable à son origine qui est une extase voisine de l'extase mystique ordinaire, mais cependant différente en ce qu'elle est polyidéique et non monoïdéique. Parmi les causes initiales de cet état extatique particulier se rangent au premier rang le plaisir de l'oreille et, surtout, l'attention ; une attention de forme un peu spéciale mais identique quant aux effets à l'attention (ou concentration nerveuse) ordinaire ; ensuite les mouvements accompagnateurs, principalement internes, qui, réunis aux troubles émotifs de l'attention, seront désignés par ces mots *concentration nerveuse totale*. Pour comprendre les origines et la nature de l'imagination musicale nous suivrons donc la méthode génétique et nous analyserons le plaisir auditif et l'attention dans leur rapport avec l'extase musicale, par conséquent avec l'imagination qui en découle.

De la jouissance sensible, rien à dire, Qu'elle soit favorable à l'extase surtout à ses débuts, qu'elle puisse même engendrer presque seule, lorsque les circonstances s'y prêtent, une sorte de torpeur béate, c'est un fait connu et sur lequel il est inutile de revenir ; reste donc comme point de départ et facteur permanent l'attention ; malgré les indications données plus haut sur son rôle esthétique en général, il nous paraît nécessaire d'insister à nouveau très brièvement.

On sait que l'excitation cérébrale particulière à l'attention s'accompagne de troubles internes et péri-

phériques qui à leur tour réagissent sur le cerveau et favorisent la concentration nerveuse. Parmi les premiers nous citerons : pouls ralenti, respiration accélérée et superficielle, vaso-dilatation centrale et vaso-constriction périphérique, contraction et immobilité musculaire, etc., etc. ; et parmi les seconds, à titre de réflexes protecteurs ou de renforcement : fixité ou fermeture de l'œil, regard oblique, front plissé, tonus de la membrane basilaire, attitude du tronc, ouverture de la bouche, accompagnement par gestes, parole intérieure qui se traduit au dehors par de légères contractions « de la langue, des lèvres et des muscles du gosier », etc., etc.[1].

On sait aussi que ces troubles dans leur ensemble sont particulièrement épuisants surtout pendant l'attention expectante, et l'attention musicale possède toujours, plus ou moins, ce caractère. L'énergie accrue du cerveau réagit sur le corps et réciproquement, et la fatigue, venue principalement de la dépense cérébrale[2], est extrême. L'attention visuelle continue, sur un objet qui ne change ni de couleur ni de forme ni de place, est impossible ; pareillement l'attention auditive ne saurait se maintenir sur un son, quel qu'en soit l'agrément, si elle n'est soutenue par ces changements de couleurs et de formes que représentent la mélodie, le rythme, les variations de hauteur et d'intensité, les dissonances même, qui servent, par constraste, de points de repère et de points d'interrogation ; en un mot si la musique même ne lui apportait soulagement et réconfort.

Les moyens musicaux agissant sur la concentration

1. V. p. 120 et suivantes.
2. V. Bechterew, *op. cit.*

nerveuse sont extrêmement puissants et variés, en fait ils constituent parfois, avec le plaisir des sens, la totalité de l'effet musical. Le plaisir sensible, intense, attendu, désiré, et la curiosité, tels sont les premiers appels à l'attention qui, ainsi sollicitée, s'immobilise. Bientôt le rythme et la mélodie s'en emparent grâce aux modulations des sons, à leur alternance dont elle suit les mouvements, à la succession des périodes qui la tendent et la reposent, aux mouvements accompagnateurs qui tour à tour s'élèvent et s'abaissent. La préperception[1] rendue possible par les chutes et répétitions, par la cadence et l'attraction, conduit et soulage la tension d'esprit; l'attraction, notamment, est la halte bienfaisante où l'on se repose et se restaure[2].

L'attention, dit Bechterev, ne saurait exister sans fluctuations intermittentes[3]. « Celles-ci sont plus profondes dans la concentration auditive, un peu moins dans la concentration visuelle et les plus légères dans la concentration tactile. » Lorsque l'audition se plie aux oscillations de ce genre, les épouse et en prend la direction, la concentration nerveuse tend vers le maximum. A ces causes stimulantes s'ajoutent la curiosité esthétique, dans les formes où elle est possible, et l'ensemble des conditions extérieures indiquées plus haut;

1. V. p. 120 et suiv.

2. « L'attraction consiste dans la tendance d'une note dite de mouvement à appeler la présence d'une note dite de repos, ou la dissonance exprimée ou sous-entendue trouve sa résolution... Le phénomène de mouvement devient autre chose qu'une métaphore, il se réalise par une attraction véritable sous deux formes ; d'abord la sensible (ou note de mouvement) tend à se rapprocher de la tonique, pendant l'intervalle qui l'en sépare, très irrégulier... ensuite elle tend à passer à la tonique par un mouvement continu du son, un « port de voix » qui nous semble être la réalisation naturelle et souhaitée de cette tendance » (Lalo, *op. cit.*).

3. Bechterew, *op. cit.*

parallèlement enfin aux troubles spécifiques de l'attention, l'état émotif général monte et descend, s'étale ou se concentre selon les mouvements du rythme, de la mélodie, de la hauteur et de l'intensité des sons. Les tonus émotifs se renforcent les uns par les autres et finalement, comme terme naturel de la tension cérébrale et nervo-musculaire développée à l'excès, dans les circonstances favorables, se déclare l'extase[1].

L'extase est « une affection du cerveau dans laquelle l'exaltation de certaines idées, absorbant l'attention, suspend les sensations, arrête les mouvements volontaires et ralentit quelquefois l'action vitale[2] ». Son caractère dominant est de provoquer l'insensibilité générale en nous isolant de l'extérieur. Il existe deux sortes d'extases, *l'extase-torpeur* ou fausse extase et *l'extase vraie*. La première se réduit à une sorte de « volupté intime » que nous éprouvons dans le bien-être ou le plaisir des sens, en présence d'un objet admirable et quelquefois du sublime doux et familier. Devant la femme aimée, Roméo subit avec extase l'attrait de la beauté féminine, et malgré l'habitude, nous contemplons avec extase la paix du soleil couchant sur l'immensité des mers[3]. En cet état où le symptôme *insensibilité* n'atteint qu'un faible degré si tant est qu'il existe, l'esprit n'est pas en activité, bien au contraire ;

1. C'est par des causes semblables mais différemment provoquées que débute l'extase mystique.

2. V. F. Picavet, Essai d'une classification du mystique, *Rev. Phil.*, 1912.

3. En d'autres circonstances le grand sublime, comme tout ce qui stimule le sentiment religieux, provoque éventuellement une sorte d'extase.

le rêve de l'extase-torpeur, quand il se prolonge, s'éteint dans la léthargie[1].

L'extase vraie, dont le prototype est l'extase mystique, comporte plusieurs degrés : 1° l'exaltation d'esprit sur une idée unique, s'accompagnant de l'abolition des sens et d'une surexcitation de la pensée concentrée dans une direction déterminée, exclusive de tout autre ; 2° l'abolition des sens s'accentue ; il s'y joint le renoncement à tout désir, à toute passion ; l'esprit, dans un corps éthéré, plane au-dessus des contingences, au-dessus de la terre et du monde ; 3° la pensée s'arrête ; 4° la conscience disparaît[2]. Au 3e degré et surtout au 4e l'extase est fort rare. Plotin ne l'a ressentie, de son propre aveu, que trois fois dans sa vie, et sainte Thérèse ne pouvait la prolonger sans danger au delà d'une demi-heure. L'on ne saurait en tous cas associer à l'extase, d'une manière générale, la suractivité de la pensée ; celle-ci ne manque jamais aux stades inférieurs mais n'existe que là, elle décroît et s'éteint dans les plans supérieurs.

L'extase musicale ne dépasse pas les deux premiers degrés, et la tension nervo-musculaire correspondante se résout en exaltation de l'imagination pendant que le corps se repose, que les passions se calment et que les désirs s'éteignent.

Sur trois points l'extase mystique diffère de l'extase musicale.

1. Dans le rêve, c'est par le désir et les tendances que s'organise la logique des images : le désintéressement prédomine dans l'extase vraie.

2. On pourrait ajouter avant les quatre degrés ci-dessus, une période de préparation dans laquelle l'inconscient, sous forme de perpétuelle fermentation, active le champ d'idées dans le sens d'une union avec le dessin (Duelshauers, *op. cit.*).

La première se caractérise par une insensibilité générale, la seconde s'accompagne d'un plaisir sensible continu et perçu.

La première résulte d'un effort d'attention voulu, pénible à l'origine et facilité ensuite par l'habitude ; la pensée unique agit par devant, fascinante, absorbante dès le début. La seconde dérive d'une concentration nerveuse physiologiquement, presque mécaniquement provoquée et portant en première ligne sur un seul ordre de sensations, puis sur les agréments intellectuels et sensibles de toutes catégories qui l'accompagnent[1]. L'attention est à la fois reposée et soutenue, *a retro*, sans fatigue, grâce aux modulations rythmiques et mélodiques, « aux courbes délicates des récitatifs, aux passages chromatiques »[2], à l'attraction, à la prévision, aux variations de timbres, de hauteur et d'intensité, aux délices de l'oreille, jusqu'à provoquer une sorte d'hypnose[3], l'extase vraie a ses premiers degrés, sans abolition de la pensée.

Enfin, et c'est le corollaire des observations qui précèdent, pendant que l'extase mystique est monoïdéique, l'extase musicale ne comporte d'idées fixes ni au commencement ni à la fin. Il suit de là que nulle idée dominante n'existant *a priori*, au moment de l'exaltation psychique qui est la résolution naturelle de la tension émotive générale (surtout lorsque la dérivation par

1. Il s'agit de l'attention intellectuelle s'ajoutant à l'attention sentiment.

2. V. Dussauze, *op. cit.*

3. On appelle « crampe de l'attention » la catalepsie extatique et l'hypnose somnambulique. Pendant le premier état *la pensée est abolie* ; elle subsiste dans le second, mais la volonté, généralement, demeure sans force ; c'est alors que le subconscient remonte à la surface, les complexus établis prennent le dessus, les sentiments, idées et souvenirs affluent au gré des habitudes et de la suggestion.

mouvements physiques est impossible), l'imagination se précipite dans le sens momentanément préféré ou suggéré. A défaut de suggestion, grâce à l'état de désintéressement, de dégagement où se trouvent nos sens par rapport aux objets extérieurs, à cette abolition de tout désir, de toute passion corporelle qui est le propre de l'extase, nous sommes peu à peu soulevés, transportés, comme par un vol sublimial au delà du plaisir sensible, dans les régions éthérées de l'altruisme, du sacrifice, de la générosité, des souvenirs attendris, du mystère et du divin ; nous contemplons d'ineffables merveilles, le visible et l'invisible !

Les étapes de l'esprit vers l'imagination esthétique musicale pourraient être résumées de la façon suivante :

a) Perception du plaisir de l'oreille.

b) L'attention facilitée, surexcitée, et captée par les moyens musicaux avec un minimum d'effort.

c) Perception et préperception des jouissances sensibles et intellectuelles de toutes catégories ; plaisirs esthétiques de l'interprétation et de l'expression.

d) Fixité de l'attention, concentration nerveuse totale et tonus émotif croissant.

e) Dégagement progressif de l'esprit qui se sépare des contingences et des réalités ; relégation au second plan du plaisir sensible et de l'interprétation intellectuelle. État d'extase, plus ou moins confirmé.

f) Déclanchement de l'imagination, avec ses envolées désintéressées, libres, généreuses, humanitaires, souvent mystiques[1].

1. On n'attachera pas à ces divisions un sens trop précis. Les différentes phases de l'aperception musicale empiètent les unes sur les autres

A cette extase musicale l'on peut avec raison, par opposition à l'extase ordinaire, donner le nom d'extase polyidéique.

Nous voici parvenus au seuil de cette imagination musicale, entre toutes chaude, vibrante, poétique, élevée, flatteuse pour l'esprit, trompeuse même grâce à l'illusoire accès qu'elle nous donne aux sphères de la parfaite harmonie. Par elle, s'effectue la détente réparatrice. La pensée, s'étirant voluptueusement, parcourt des contrées fleuries ou se perd en des solitudes désertes ; elle s'éloigne de terre, monte vers les cimes, découvre l'irréel, se complaît en de généreuses et mystiques spéculations.

Grande est l'influence dans ces envolées sublimiales de la forme musicale, des habitudes et dispositions personnelles, l'on pourrait dire nationales. Lorsque le nègre pleure et trépigne au son du rythme, rien ne dit que son imagination, elle aussi, ne se livre pas à quelque excursion esthétique dans les limites de son intelligence bornée !

Ce qui est esthétique dans l'imagination musicale ce n'est pas le plaisir sensible initial, le tonus émotif ou le point d'arrivée (sentiment, désirs, illusions, idéals humanitaires et moraux), c'est la jouissance intellectuelle de l'esprit se déployant librement, puissamment, selon les catégories essentielles de son activité, s'exerçant enfin dans les formes de l'imagination esthétique telles qu'elles sont indiquées dans un chapitre précédent.

L'imagination d'origine musicale peut-elle atteindre

dans le courant de la conscience, et le schéma n'est qu'un indice général des probabilités.

l'essence des choses ; est-elle une révélation de l'au delà comme le prétendent Wagner[1] Beethoven[2], et bien d'autres? Confirme-t-elle au plus haut degré « l'objectivation de la volonté » (Shopenhauer)[3], et par là est-elle l'image de ce qui est la voix suprême venue de l'infini? Révèle-t-elle « la sagesse la plus profonde, l'invisible », ainsi que l'affirment quelques esthéticiens français et surtout allemands? Toute cette métaphysique qui n'est pas sans influencer l'esthétique contemporaine est à rejeter, si l'on parle sérieusement[4]. Dira-t-on au moins que l'imagination musicale est, à cause de ses tendances élevées, moralisatrice? Bien que, dans l'ensemble, la musique « adoucisse les mœurs » la réponse est douteuse. Nous devons admettre que chez les individus au moral déformé les rêveries « supra sensibles », en se multipliant, en arrivent à insérer dans l'ordre universel d'étranges aber-

1. Dans une lettre à F. Villot, Wagner explique qu'il ne néglige aucun des artifices qui lui paraissent utiles « pour produire la plus grande illusion possible, enlever le spectateur à tout souvenir de la réalité, provoquer en lui un état d'âme favorable à la vision des choses idéales, jeter enfin son esprit dans cet état de rêve qui le porte bientôt jusqu'à la pleine clairvoyance où il découvre un nouvel enchaînement des phénomènes du monde, que ses yeux ne pourraient apercevoir dans l'état de veille ordinaire ».

2. « La musique, dit Beethoven, est une révélation plus haute que toute science et que toute philosophie. » Cité par Lalo, *op. cit.*

3. Shopenhauer, en traitant de la musique, s'égare en un mysticisme sans limite. Celle-ci n'est plus un art, elle plane au-dessus de l'art comme objectivation de la volonté. En ses accords, ses mélodies, se retrouvent tous les modes du vouloir-vivre. Les *dissonances* représentent les individus anormaux et monstrueux ; — *la mélodie* symbolise la vie consciente et les aspirations de l'homme ; — *la basse chantant la mélodie* exprime la forme humaine imposée à la nature brute, par exemple au marbre ; — et ainsi de suite pendant des pages !

4. Grâce à la musique des vers, aux images-métaphores, à la prévision, à la rime, la poésie également provoque une tension émotive qui se résout en imagination sentimentale et esthétique. De là certaines appréciations en ce genre : « Le poète voit l'invisible, touche au mystère..... Le sens de poésie, c'est le sens original, occulte, mystérieux de ce qui doit être révélé, du miracle nécessaire » (Novalis, cité par Lalo, *op. cit.*).

rations. C'est ainsi que se forgeraient les folies collectives les plus dangereuses et les plus invétérées ! La métaphysique en tout ceci n'est pas si innocente qu'elle en a l'air.

2° *L'expression.*

Le plaisir esthétique de l'imagination ne découle pas directement de l'audition musicale mais naît à côté, à son occasion. Exception faite des effets propres aux moyens musicaux, les choses se passent comme devant l'œuvre d'art, le tableau par exemple, où l'artiste, par le mystère et la sympathie, fait appel à l'imagination et la déclanche ; le sentiment esthétique ainsi provoqué se superpose au sentiment esthétique venu, par contemplation directe, de l'expression, de l'interprétation et de la collaboration sympathique. La musique pure, est-il besoin de le dire, malgré l'importance énorme, parfois écrasante, qu'y prennent l'agrément sensible et les troubles émotifs de tous ordres, n'est pas plus que les autres arts dépourvue de ces valeurs intellectuelles classiques en lesquelles nous devons voir, en y ajoutant l'imagination, l'objet propre de l'*aperception esthétique* musicale, sans aller au delà.

La musique exprime-t-elle des sentiments précis, des pensées, ou des états d'âmes? Là-dessus, comme je l'ai dit plus haut, les avis diffèrent. Laissons ces disputes et constatons, une fois de plus, qu'il n'est pas un cas où la grande musique ne représente un état d'âme déterminé. Que l'indiscrétion vienne du titre, des circonstances, de la légende, du consentement général, peu importe[1]. Il existe par avance dans la salle un vague

1. Il n'est pas question de la musique descriptive qui ne peut avoir

courant de sentiments auquel il est impossible de se soustraire si l'on veut pleinement jouir du plaisir attendu.

En serait-il autrement, aucun indice, aucune suggestion n'eût-elle transpiré, la table fût-elle rase que l'auditeur peut toujours, ainsi qu'il arrive devant le paysage, projeter sur les sons, en les tirant de lui-même, des sentiments en accord avec ses prédispositions intérieures et le sens possible du timbre, du rythme, des variations de hauteur et d'intensité, de la mélodie et de l'harmonie. L'expression purement musicale existe donc, au moins subjectivement, et rien n'empêche d'en rassembler en un tout les éléments épars et d'écouter esthétiquement le langage des sons.

3° *L'interprétation.*

Qu'est-ce que l'interprétation? Ici la confusion des termes rend quelques précisions nécessaires.

« Il existe en musique pure, dit Basen[1], la sensation, puis au-dessus la perception qui se rapporte à l'affinité des sensations sonores entre elles, enfin l'aperception ou enveloppement simultané des sensations présentes à la mémoire et attendues. » Le même auteur appelle *sensation* « une impression qui ne se dépasse pas elle-même ». Ces définitions manquent de clarté. La sensation n'est pas une impression qui ne se dépasse pas elle-même; elle se place entre l'impression et la perception et nécessite un certain degré de connaissance.

de sens si elle n'est pas accompagnée par la parole, le geste ou expliquée d'avance.

1. V. Basen', *Introduction à un nouveau système d'harmonie.*

Ne serait-ce pas la sensation (plutôt que la perception) qui, si l'on exclut l'hypothèse d'une numération inconsciente, se rapporte à « l'affinité des sensations sonores entre elles » ? Quelle est, dans tous les cas, l'utilité de ce mot *aperception* pour remplacer le terme plus sim ple de *perception* qui, précisément, se définit « l'enveloppement de l'objet de la sensation par les données de la mémoire et de l'imagination ». La perception donc est une sorte d'interprétation et l'interprétation est une perception compliquée.

D'autre part Helmoltz appelle *aperception,* dans le même ordre d'idées, « la connaissance analysée des éléments d'un accord ». Il faut entendre par là soit la comptabilité des vibrations afférentes aux ondes sonores, ce qui implique l'hypothèse, admise autrefois par Leibniz, Gretry, Preyer, etc., etc., mais aujourd'hui abandonnée, d'une numération inconsciente, soit, tout simplement, un acte d'interprétation[1]. Wundt enfin donne au mot aperception plusieurs sens entre lesquels il n'est pas aisé de choisir. Tout cela, répétons-le, manque de clarté. Conservant le mot *aperception* avec le sens général qui lui est donné dans les chapitres précédents[2], nous dirons ici *interprétation* au lieu de perception ; interpréter marque mieux la profondeur, l'étendue, la conscience ; il met en relief l'opération intellectuelle lente et souvent compliquée par opposi-

1. Peut-être s'agit-il simplement de décomposer une consonance en sons élémentaires, sans interprétation proprement dite, sans préoccupation de chiffres. L'oreille résoud un accord grâce à la préperception, lorsque la composition en est connue d'avance ; cette condition manquant la résolution n'est pas aisée, elle exige de l'expérience, de l'habitude et « peut-être aussi un certain talent inégalement réparti » (V. Lalo, *op. cit.*).
2. V. p. 25.

tion avec le connaître de la sensation ou de la perception extensive[1].

Grâce à l'interprétation nous comprenons le sens des contrastes et la portée des résolutions, nous goûtons le timbre harmonique des accords[2], l'utilité des dissonances; par elle la mélodie prend un tour affectif général, l'harmonie révèle sa puissance et le sens profond de ses effets. « La surdité tonale, dit M. Lalo, est une maladie et seule elle peut supprimer la perception active proprement dite, c'est-à-dire la construction synthétique de rapports définis dans la conscience, la formation d'une unité du multiple qui n'est pas donnée toute faite et qui par conséquent est une pensée, une pensée musicale. »

« De là, ajoute l'éminent esthéticien, une conséquence théorique qui n'a pas échappé dès l'antiquité aux esthéticiens clairvoyants. C'est que la musique est affaire d'esprit ou d'intelligence autant que de sensations pures. La conséquence pratique est qu'une telle perception étant facilitée par la mémoire, la première audition d'une œuvre d'art tant soit peu sérieuse doit être nécessairement obscure et mal comprise et cela dans la mesure où elle est originale et profonde et riche en développements, rentrant moins dans les cadres banals et les inflexions déjà entendues. Sur ce point encore on ne saurait imaginer contre-sens plus complet et plus naïf que l'utopie des esthéticiens sentimentalistes ou mystiques. Pour eux la beauté musicale est

1. Sans compter que l'on évite ainsi de confondre *la perception* avec *l'aperception*.

2. « Le timbre harmonique constitue incontestablement à côté du timbre orchestral une partie de l'intérêt qu'il faut savoir goûter pour se plaire véritablement dans la mesure harmonique » (Lalo, *op. cit.*).

et doit être une révélation instantanée[1] ne nécessitant ni éducation ni préparation préalable, et ils proclament sérieusement que le génie de Beethoven est accessible au rustre ou à l'enfant! Wagner même qui n'écrit que pour l'élite et dont les *leit-motiv* doivent nécessairement être étudiés d'avance pour être compris, ne professe-t-il pas avec une certaine candeur que toute musique pour être bonne doit être saisie dès la première audition et que le grand art s'adresse au peuple et n'existe que par le peuple! »

L'interprétation intellectuelle rentre donc au plus haut degré dans l'aperception esthétique musicale[2]. Mais, remarquons-le, de ce qu'elle s'exerce sur un accord il ne s'ensuit pas que la *sensation* correspondante soit de nature esthétique. Le plaisir esthétique lié à l'interprétation est à côté de l'effet sensible, agréable ou désagréable, qui reste purement physiologique. C'est ainsi qu'une dissonance bien à sa place dans la phrase musicale pourra être esthétiquement perçue et favorablement accueillie sans que pour cela elle cesse d'être dissonance pour l'oreille. La pure sensation n'a pas changé de nature, et n'est pas devenue une valeur esthétique en soi.

A vrai dire, loger dans l'ensemble les suggestions de l'harmonie, saisir de haut la superposition des états de conscience, les organiser dans un sens et avec une signification déterminée, c'est à la fois comprendre l'expression et interpréter. Les deux opérations, ici,

1. La « révélation instantanée » est la conséquence forcée de l'*intuition esthétique spéciale*, qui est à la racine de l'Einfuhlung Allemand.

2. « ..... la notion fondamentale d'une interprétation active qui vient transformer la passivité de la sensation et lui donne la vie esthétique ou du moins la rend possible voilà une acquisition positive et définitive de l'esthétique moderne » (V. Lalo, *op. cit.*).

se confondent, à la condition qu'il reste un certain vague et que, cependant, l'énigme ne soit pas un jeu d'esprit difficile et absorbant.

4° *La collaboration sympathique.*

Si l'on ne peut établir, dans tous les cas, des barrières nettes entre le plaisir esthétique à base d'expression et celui de l'interprétation musicale, à plus forte raison en est-il ainsi de l'interprétation dans ses rapports avec l'appréciation sympathique de la facture.

Il s'agit alors du sentiment esthétique secondaire toujours possible devant l'œuvre humaine, par lequel l'esprit s'associe à l'effort, au dessin, au succès de l'auteur, suit pas à pas le développement de son labeur, rencontre une intelligence, travaille et réussit avec elle, s'assimile une volonté. Le sentiment esthétique sous cette forme est d'un accès d'autant plus facile en musique que le tonus émotif général prédispose à la sympathie comme d'ailleurs à toutes les émotions ; il se prolonge même après l'audition et renaît aux premières notes du chant intérieur.

Les plaisirs esthétiques inhérents à la musique pure, sans compter l'imagination, seraient donc liés à l'expression, à l'interprétation et à la collaboration sympathique. On remarquera cependant, c'est là un fait d'expérience, que l'extase polyidéique à mesure qu'elle se développe supplante, par l'imagination, tout autre opération intellectuelle et ne laisse guère subsister, avec elle, que le plaisir sensible.

A présent contemplons l'auditeur. Observons son attitude pendant la grande musique pure, scrutons son âme, ouvrons ce cerveau dans lequel se mêlent et se

confondent les facteurs émotifs, esthétiques et sensibles du plaisir musical. Quels seront ses sensations, ses pensées, ses sentiments ? Examinons-les d'abord dans l'ordre logique de leur apparition, selon les théories exposées dans ce chapitre et le précédent, et ensuite dans l'ordre ou plutôt le désordre de la réalité.

Les plaisirs physiologiques sensibles apparaissent les premiers ; plaisirs de l'oreille (consonances, accords, timbres, harmonie, modulations de la mélodie, etc., etc.) ; ensuite les plaisirs émotifs attachés soit aux sentiments suggérés soit aux troubles et mouvements de la concentration nerveuse totale, tour à tour accélérée ou ralentie, excitée ou reposée (par les modulations mélodiques, l'attraction, le rythme, la préperception, les variations d'intensité et de hauteur, les inflexions de la curiosité et l'attente). A la troisième période, voici les plaisirs esthétiques de l'expression, de l'interprétation et de l'appréciation sympathique ; enfin, au sommet, le plaisir de l'imagination liée à l'extase polyidéique, dont le propre est de libérer l'esprit des influences corporelles, des désirs, des passions, des contingences et de le transporter dans l'irréel.

Ce n'est pas en réalité avec cette régularité, ni selon une hiérarchie quelconque, sauf peut-être tout au commencement, que se développe la jouissance musicale, et, si nous pouvions lire derrière les regards fixes et les fronts plissés, nous verrions autre chose. Dès les premières notes ou à peu près, dans le silence recueilli de la salle, l'âme, tout entière aux émotions qui l'attendent est troublée, dominée par le charme musical. Bientôt après, c'est une mêlée confuse de sensations auditives délicieusement variées, de plaisirs émotifs divers et de jouissances intellectuelles !

Là, dans ce tourbillon, se détachent et jaillissent comme un éclair tantôt l'interprétation, lorsque surgissent des motifs nouveaux, des accords intéressants, ou plus simplement, lorsque l'harmonie imitative charme notre curiosité ; tantôt, et presque en même temps, l'appréciation sympathique de la facture, de l'effort, du résultat, par l'intime communion de notre pensée avec la pensée de l'auteur. Un instant après, l'esprit perçoit et suit avec une attention extrême une mélodie agréable ou se laisse bercer par le rythme, en les accompagnant l'un et l'autre de mouvements variés, et du chant intérieur ; il prévoit les chutes et les motifs et se tend vers leur retour.

Dans l'intervalle, sous l'influence d'un tonus émotif intense, de multiples sentiments nous assiègent, les uns suggérés, les autres simplement encouragés ou ramenés à la surface par les remous du subconscient. Ce qui ne varie pas, ce qui demeure comme une note continue, dominante, c'est, avec le plaisir de l'oreille, la fixité d'une attention expectante toujours en éveil, maintenue stimulée par le plaisir sensible et la forme changeante des sons, jusqu'à produire une sorte d'hypnose. Aussi bien, l'emportant sur tout autre opération intellectuelle, sur tous sentiments et toutes préoccupations, progressivement, si rien ne vient nous déranger, naît et s'établit l'extase polyidéique d'où l'imagination s'élancera à pleine volée pour nous transporter dans l'irréel.

Ces divers éléments du plaisir musical, et surtout, les facteurs d'ordre intellectuel, existent-ils, tous, dans tous les cas ? Si l'on excepte le sentiment esthétique à base de collaboration sympathique que l'œuvre humaine, quelle qu'elle soit, fût-elle franchement utilitaire, est toujours susceptible de provoquer, les valeurs esthé-

tiques, à supposer qu'il s'en trouve, peuvent s'effacer et disparaître à raison du genre et de la qualité de la musique ; elles cèdent le pas à l'agrément sensible, au plaisir émotif vulgaire ; l'imagination esthétique avorte et la tension nerveuse se résout soit en mouvements divers, internes ou périphériques, soit en voluptueuse torpeur. Le sens de ces mots « succès d'estime » ne serait-il pas que le plaisir de l'œuvre réside dans le sentiment à base de sympathie et non ailleurs.

De l'échec du sentiment esthétique pendant l'audition musicale, les facultés et dispositions de l'auditeur peuvent être aussi responsables. Dans ces cas d'incapacité réceptive, seuls atteignent le seuil de la conscience les plaisirs sensibles et les émotions vulgaires ; de même qu'aux durs d'oreille, seuls parviennent dans un morceau d'orchestre, les notes criardes et le bruit de la grosse caisse.

« Les rapports bien ordonnés de sonates pleines de charme par elles-mêmes, qui s'accouplent, se reposent, se fuient, s'atteignent ; leur essor, leur décroissance, voilà, dit Hanslick, ce qui présente à l'esprit dans des formes libres et qui lui donne le plaisir esthétique du beau. » La description est intéressante mais l'auteur ne distingue pas le plaisir esthétique des autres sentiments et surtout des agréments sensibles qui l'encadrent. Il appartient à l'analyse de tailler en ce bloc où le mysticisme n'a que trop de tendance à exercer son empire, mais dans la réalité, quelle que soit la spécificité permanente du sentiment esthétique, le plaisir musical *total* reste l'indécomposable synthèse d'éléments différents, indissolublement unis. Ce chapitre sur l'application à la musique pure de la théorie intellectualiste ne doit pas le faire oublier.

CHAPITRE XIII

LA GRACE

Pour être complet un traité d'esthétique devrait embrasser le comique, le gracieux, le joli, le laid, la pantomime, la danse, l'acrobatie et autres subdivisions du beau, qu'avec un peu de réflexion il n'est pas impossible de ranger dans les catégories examinées au cours des chapitres précédents. Ce livre n'est pas un traité, il n'est pas complet. Nous y voulons simplement, selon le programme du début, préciser les contours et le caractère du sentiment esthétique en général, suivre son développement d'accord avec la théorie intellectualiste, et montrer comment, ce fil conducteur écarté, le terme fatal n'est plus qu'une indéfinissable synthèse où prédominent tour à tour le sentimentalisme mystique et l'hédonisme intégral. A quoi bon, dans ces conditions, analyser le sentiment esthétique en ses ramifications les plus ténues et scruter au prix de redites sans fin ce qui en est le vestige ou l'ombre plutôt que la réalité ? L'on nous permettra cependant une exception, un choix parmi ces manifestations secondaires, en faveur de *la grâce,* et plus spécialement, de la variété supérieure dans ce genre, de la grâce féminine

séduisante[1]. Par la puissance de ses effets, la force qu'elle emprunte à la nature et à l'art, l'empire qu'elle exerce, l'infinie variété des métaphores et symboles qu'elle a inspirés, la grâce tient un rang privilégié ; elle pose des problèmes esthétiques d'un réel intérêt et la poésie trouve à l'exploiter d'inépuisables ressources.

Les esthéticiens le reconnaissent, il n'est pas aisé de définir la grâce ! La présenter comme un attrait, un agrément, comme la qualité de ce qui est « doux et aimable » ou bien « simple et harmonieux[2] » c'est remplacer l'espèce par le genre et quel genre ! un registre ouvert, où l'on peut tout inscrire. La difficulté est dans l'énorme extension de ce mot *grâce* ; les sens figurés se croisent et s'enchevêtrent avec les nuances indéfinies du sens propre ; il en résulte un bloc hétérogène dont la forme et le contenu échappent à toute définition.

Afin d'apporter le plus de clarté possible en cette confusion on adoptera les divisions suivantes : grâce ordinaire faite de mouvements ondoyants et précis, de lignes courbes et serpentines, de sourires et de regards, — grâce séductrice où l'intention de plaire est une condition nécessaire, — et enfin la grâce séduisante propre à la femme, indice de détresse et d'abandon ! Si les deux premières, communes et populaires, l'emportent par la quantité, à défaut de qualité, la troisième d'un sentiment plus raffiné, d'une expression plus intense, prend aisément le dessus par son attrait esthétique et son rôle dans le drame humain. L'on vou-

1. La grâce rentre dans le beau de la nature organisée sous les rubriques ordre et expression.
2. Dictionnaire de Larousse.

drait ici déterminer le caractère esthétique de ces trois formes de grâce et interpréter leur valeur au point de vue de la théorie intellectualiste seulement, sans aller au delà.

La grâce ordinaire.

Rien n'est plus universellement apprécié que la grâce. Son image charme le regard et souvent rappelle un idéal préféré. Suggestive d'émotions sensuelles et généreuses elle évoque, par contraste, la force virile et flatte nos instincts dominants. Sous d'autres aspects la grâce représente, au physique, la précision, l'aisance et la souplesse ; au moral la bienveillance, la douceur et la bonté. C'est pourquoi, plus qu'aucun autre, le mot *grâce* a-t-il été défiguré, transformé, métaphorisé, étendu à l'excès. Gracieux, tout ce qui est courbe, ondulé, fragile, léger, agréable, proportionné, doucement coloré, varié, plaisant ! Chute gracieuse d'une feuille, balancement gracieux d'une plume qui tombe, cascade gracieuse, bouquet gracieux, gracieux méandre, etc., etc. ; ce sont là des expressions courantes ; un paysage est gracieux lorsque la symétrie, d'heureuses proportions, le colori, la douceur des formes et des contours charment et reposent le regard ! Images et métaphores ! La grâce vraie, celle qui nous intéresse, la grâce parlante, n'existe que dans le corps humain. Tout au plus le mouvement animal en offre-t-il quelquefois l'instinctive représentation.

Les définitions ne nous renseignent guère sur les caractères essentiels de *la grâce ordinaire*. D'après Spencer et Guyau, le mouvement gracieux « est celui où tout effort musculaire semble avoir disparu, où les

membres se jouent librement dans l'espace[1] ». Ceci est l'aisance, élément indispensable de la grâce (sauf pour la grâce séduisante), mais insuffisant à caractériser le gracieux dans son ensemble. « La grâce, d'après Shiller, est une beauté qui n'est pas donnée par la nature mais produite par le sujet même. » Beaucoup d'enfants du sexe féminin, cependant, possèdent dès les premières années une grâce innée, instinctive, qui s'éclipse à l'époque des jeux rudes et bruyants et apparaît de nouveau au moment de la puberté. L'aphorisme n'est donc pas complètement vrai. Le fût-il, que nous n'en tirerions pas grands renseignements sur la nature propre de la grâce. Toute autre définition que l'on pourrait citer ne serait ni moins imprécise ni moins vague. Quittons ce terrain et remplaçons définition par énumération.

L'aisance, l'agilité, les lignes courbes, ondoyantes et serpentines, la rondeur précise des mouvements, la langueur des attitudes, la parfaite utilisation des formes, l'harmonieuse proportion, la marche, la danse, les exhibitions des acrobates, la mutinerie enfantine, la mélancolie, etc., etc., tout cela est, ou peut être, la grâce ordinaire à l'encontre de la grâce séduisante qu'exige non l'absence mais l'impossibilité de l'effort, non l'aisance, mais la faiblesse et l'abandon de soi. La finesse même, la douceur, la bonté, l'esprit, la futilité, l'insouciance, la légèreté, etc., etc., ces qualités plus spécialement féminines, qu'expriment éventuellement le visage, les yeux et le sourire, si elles ne constituent pas la grâce en sont assurément le suggestif complément.

1. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine.*

D'autre part l'abattement, la tristesse, la fatigue, la maladie, la souffrance physique, les larmes, etc., etc., ne représentent à aucun degré la grâce ordinaire; par l'impuissance momentanée qu'ils décèlent, cependant, ils nous prédisposent à subir les effets de la grâce séduisante, soit le réveil des instincts virils de possession et de protection.

De ces éléments multiples qui réunis ou séparés constituent la grâce ordinaire, qui donc n'a éprouvé à certains moments les effets, plaisants ou agréables, troublants et passionnants, esthétiques même, sans que pour cela, le rôle plus ou moins prédominant de tel ou tel facteur puisse être, dans tous les cas, facilement distingué ! Ecartons dès l'abord comme inesthétique en soi le pur agrément des sens ou des troubles émotifs vulgaires, et prenant les valeurs qui restent demandons-nous ce qu'elles ont d'esthétique et pourquoi ? Et comme le triomphe de la grâce est plutôt dans le mouvement que dans la forme, le mouvement sera de préférence considéré.

Quelles sont donc de l'avis général les sources du « beau » dans les mouvements ? Le néo-vitalisme, mêlant ici aux plaisirs esthétiques d'autres sentiments intéressants, sans doute, mais inférieurs, répond : Le *beau* dans les mouvements c'est la *force,* l'*harmonie,* le *rythme,* l'*ordre,* l'*imitation,* l'*expression.* D'après Guyau l'élément *force* prime tous les autres[1]. L'aphorisme n'est pas de ceux qui s'imposent par l'évidence. Sans doute le mouvement anguleux, brutal, visiblement utilitaire, s'il est logique et rationnel, sera beau par l'expression d'adaptation parfaite, d'effort personnel,

1. V. Guyau, *op. cit.*

de santé morale. Contemplez le bûcheron frappant sans relâche l'arbre qui résiste ; la force des mouvements précis, adaptés, s'accompagne d'aisance visible et cependant, grâce à l'imitation et par contagion sympathique, nous sentons, nous devinons l'effort, la volonté résolue. L'imagination aidant, le sentiment esthétique à base d'ordre physique et moral se déclanche. La force occupe donc dans la beauté des mouvements une place importante mais elle ne saurait apparaître que discrètement dans la grâce ou précisément l'aisance sert à la dissimuler. Combien plus impressionnant sera chez la femme l'attrait de la grâce séduisante, où cependant l'aisance ne tient qu'un rôle secondaire et la force le cède à la faiblesse. Par son contact avec l'instinct sexuel, qu'il soit ou non conscient, l'expression d'impuissance, d'abandon de soi, prend un charme incomparable, supérieur en valeur esthétique à l'aspect de la force virile. Comme il arrive souvent la beauté relative (au sens esthétique) l'emporte sur la beauté absolue.

Après la force viendraient, toujours selon Guyau, l'*harmonie,* l'*ordre* et le *rythme,* l'*imitation* et l'*expression.*

Écartons le terme imprécis d'harmonie, concession verbale et inutile au néo-vitalisme mystique[1] ; voici l'ordre et le rythme. L'ordre des mouvements n'est autre chose que leur parfaite adaptation au milieu et au but[2] ; il se confond en tant que facteur esthétique

1. L'harmonie des mouvements se confond avec leur parfaite adaptation ; elle exprime la concordance et l'ordre ; il est inutile de l'ériger en entité à part, d'allure suprasensible.

2. L'aperception esthétique du mouvement est alors un jugement plus ou moins intuitif « sur leur conformité objective à un but extérieur à nous ». Il en est de même pour la grâce séduisante, sauf que le but est conventionnel et tire sa force de l'attrait sexuel.

avec la force. Sans ordre la force n'aurait qu'une incomplète beauté. Brutale, inintelligente, frappant au hasard, elle atteint quelquefois le sublime mais le sentiment esthétique la renie. Le brochet placé dans un réservoir avec de jeunes poissons dont une glace le sépare heurte férocement et meurtrit sa tête contre le verre. Le spectacle est ridicule et pénible.

Quant à la parfaite adaptation et à la mesure, indices d'aisance et de décisions, ces facteurs à peu près indispensables à la grâce ordinaire ne sont pas utiles dans la grâce séduisante ; loin de là.

Comment, pourquoi, le rythme est-il beauté du mouvement, ce n'est pas facile à comprendre. Le rythme naît en principe d'une résistance opposée à une force finie ; aussi bien tout mouvement ici-bas est-il plus ou moins rythmé ? Dira-t-on que le rythme est synonyme d'ordre parce qu'il évoque, par contraste, une force initiale sans limites ? L'explication est subtile. Ou bien que, par son universalité, il devient synonyme de concordance ? Nous rentrons alors, par un chemin détourné, dans l'ordre et la parfaite adaptation. Entre le travail du bûcheron dont la cognée d'un balancement rythmé frappe l'arbre qui penche, celui plus calme de l'ouvrier qui taraude, la marche pesante du bœuf traînant la charrue, ou la course affolée des pistons dans les cylindres d'un moteur, l'idée de rythme, en soi, établit-elle une différence au point de vue esthétique ? Sans doute le rythme des sons s'accompagne de mouvements internes et périphériques favorables aux émotions y compris l'émotion esthétique, mais le rythme des mouvements, à défaut de perception auditive, possède-t-il le même pouvoir ? Certes non, ou du moins ses effets à ce point de vue sont-ils infiniment

réduits ? En musique même l'effet du rythme n'est en soi esthétique à aucun degré ! Harmonie, symphonie, eurythmie, etc., etc. ! Autant d'expressions vagues et imprécises, comme souvent les définitions du sentimentalisme mystique, dont elles sont, par leur obscurité même, les précieux auxiliaires.

L'imitation.

Tout autre est l'importance de l'*imitation* dans la beauté des mouvements. « Ce qui contraint notre imagination à se représenter un mouvement ou une série de mouvements agit par cela même sur nos organes et les sollicite ; c'est le penchant à l'imitation commun aux hommes et aux animaux [1] ». Telle est l'origine du vertige [2]. L'imagination d'une sensation provoque l'exécution, souvent imperceptible, mais cependant réelle des mouvements associés à cette sensation et d'autre part « l'imagination de mouvements expressifs fait ressentir le sentiment et la tendance exprimés [3] ».

En un mot la vue d'un mouvement provoque l imitation physique et morale de son auteur et, par extension, l'aspect de certaines attitudes, de certaines formes, réveille les sentiments que feraient naître les mouvements qu'elles supposent.

De là une vive compréhension des motifs, des intentions qui inspirent certains gestes voulus ou réflexes, une

1. Joly, *L'homme et l'animal.*

2. Nous devons à Chevreul et à Gratiolet une étude très complète du sujet. Exagérant cependant la portée de ces théories, Chevreul les invoque hors de propos, lorsqu'il prétend élucider par l'auto-suggestion le mystère de la baguette divinatoire. L'explication qu'il en a ainsi donnée a longtemps prévalu, paralysant, fort malheureusement, les recherches ultérieures sur cet intéressant problème.

3. V. Joly, *op. cit.*

tendance à s'y associer, une ébauche de sympathie. Que devient en tout ceci le sentiment esthétique ? Quels sont son rôle et son origine ?

La valeur esthétique des mouvements, disent Lipps, Gros, Souriau, etc., etc., dérive de l'imitation même ; il est dans un « accompagnement intérieur dont nous le soulignons[1] ». « La perception des formes s'accompagne toujours de sensations motrices, respiration, équilibre, mouvement des yeux, sans lesquelles il n'y aurait sans doute pas de perception de formes et assurément ni plaisir ni déplaisir ; c'est-à-dire point de valeur esthétique[2]. » A moins d'admettre que tout plaisir est esthétique, d'accord avec la théorie hédoniste intégrale, il reste encore à expliquer comment l'imitation mène au sentiment esthétique, à montrer les étapes de la transition.

Certes tout mouvement aisé, facile est un plaisir et l'imitation de la grâce ordinaire nous invite à accomplir, mentalement au moins, des mouvements de ce genre, mais laissons de côté l'agrément kinesthésique[3] vulgaire qui n'a rien d'esthétique en soi. D'autre part, par contagion de sentiments, l'imitation tant intérieure que périphérique, provoque la sympathie, et la sympathie naissante encourage l'imitation ; celle-ci est donc en même temps cause et effet de la communion des pensées, élément ou plutôt instrument principal du

1. Gros, cité par Lalo, *op. cit.*

2. Gros, *id.* — Devons-nous entendre par là que la perception des formes provoque l'imitation des mouvements qu'elles supposent ? Sinon le sens compréhensible serait qu'il n'est pas de plaisir esthétique possible sans attention, ce qui est évident.

3. La kinesthésie, ou sens musculaire, comprend la sensation musculaire, tendineuse, articulaire, vestibulaire (sens de rotation.) — Tilchener, *Psychologie*).

sentiment esthétique secondaire. Il se produit alors, sans effort, l'aperception esthétique de la difficulté vaincue, de l'effort réalisé méthodiquement et bravement, d'une volonté persévérante, récompensée ; et aussi, plus facilement, la clairvue de l'expression éventuelle et sa compréhension esthétique. Rien ne s'oppose d'ailleurs à ce que se développe en même temps, devant un mouvement accompli on exprimé, ce que Kant appelle « l'harmonie de l'imagination et de l'entendement », en d'autres termes le sentiment esthétique supérieur qui a pour objet la parfaite adaptation, le beau des mouvements selon la cause finalité[1]. Le tonus affectif n'est-il pas éminemment favorable au sentiment, quel qu'il soit et à l'imagination sous toutes les formes ! Le côté physique, impersonnel, nous frappe-t-il alors davantage, il y a prédominance de l'idée d'ordre ; existe-t-il un danger, une souffrance, une imploration, un indice de courage, un effort méritoire, de l'humanité enfin, la sympathie l'emporte et le sentiment esthétique secondaire se déclanche, d'accord avec les suggestions visibles ou auditives, et selon les prédispositions de chacun.

Ainsi l'imitation en ce qui concerne les mouvements, et la grâce par conséquent, n'a rien d'esthétique en soi. Son rôle ne va pas plus loin que d'encourager éventuellement, par des voies détournées, l'aperception esthétique selon l'ordre physique ou moral, l'expression et l'imagination, ces trois modes classiques du sentiment esthétique devant l'art et la nature ; et c'est tout[2].

1. V. p. 144.

2. Remplaçons les mouvements par les formes, le résultat est le même. Les attitudes et les formes supposent des mouvements que nous sommes tentés d'imiter, et la sympathie nous aide à les percevoir esthétiquement.

L'expression.

« Le jugement esthétique, dit Souriau[1], que nous portons sur les mouvements dépend de leur beauté propre, de la valeur morale du sentiment qu'ils expriment et de leur puissance d'expression. »

C'est peut-être un truisme que d'apprécier la valeur esthétique des mouvements d'après leur beauté si l'on admet que la beauté au sens propre ne peut être séparée du sentiment esthétique, et d'autre part la proposition nous paraît inexacte si l'on pense que le mot beauté est à sa place lorsqu'il signifie, selon les circonstances, agrément, force, puissance, agilité, précision, etc., etc.[2], comme dans ces expressions : beau tapage, beau climat, sans que le plaisir esthétique soit réellement en cause !

Quant à la valeur morale comment en tirer argument dans une appréciation ou plutôt une comparaison esthétique, qu'il s'agisse des mouvements, d'art ou de littérature. Le temps est passé où l'on considérai comme nécessaire dans les arts la prédominance du caractère moral ! Sans compter que les idées d'impuissance, de faiblesse, d'abandon, d'imploration qu'exprime la grâce séduisante ne correspondent à aucun idéal moral et même contredisent l'égalité et la justice ; ce qui n'empêche pas l'effet esthétique correspondant de compter parmi les plus irrésistibles et les plus recherchés.

Reste la *puissance d'expression*. Celle-ci est assurément au premier chef une qualité esthétique du mou-

1. Souriau, *op. cit.*
2. Séb. Basch, *op. cit.*

vement, mais l'expression *intense* n'est pas utile et ne serait pas à sa place dans le mouvement gracieux ; elle ne peut dans tous les cas avoir d'autre sens, en tant qu'élément de grâce, que le souple, l'ondoyant, la liberté, l'aisance, la précision, etc., etc. Indirectement nous percevons, à travers l'aisance et les formes serpentines, quand les circonstances s'y prêtent, la force, la parfaite adaptation, l'ordre, la volonté ; devant l'acrobate par exemple ; mais la suggestion est accidentelle et ne saurait être rangée parmi les effets spécifiques de la grâce ordinaire. Avec la grâce séductrice le rôle de l'expression se précise et grandit pour triompher dans la grâce séduisante. Aussi bien l'une et l'autre occupent-elles au point de vue esthétique un rang privilégié.

C'est donc par l'imitation, la sympathie, l'aperception de l'ordre et de la parfaite adaptation, l'expression, que le mouvement provoque ou facilite le sentiment esthétique, et la *grâce ordinaire,* évidemment, participe dans une certaine mesure à ces réalisations esthétiques [1]. Mais elle-même possède un pouvoir émotif qui lui est propre, et par son action sur le tonus nerveux du spectateur, elle favorise assurément dans une mesure sensible, le déclanchement du sentiment esthétique et de l'imagination en général.

Afin d'éviter les banalités sentimentales entrons dans le concret et considérons les lignes courbes, les mouvements lentement ondulés et serpentins, quelquefois rythmés, caractéristiques de la grâce ordinaire ;

1. Certains gestes lascifs, violents ou cruels provoquent l'émotion : mais celle-ci loin d'être favorable au sentiment esthétique l'étouffe et le paralyse. La danse du ventre serait émotive, mais n'est pas gracieuse.

leur propre est de soulager l'attente, de faciliter l'attention, d'exciter l'émotivité. A peine le mouvement ondulé est-il ébauché que nous l'achevons avec l'exécutant ; nous croyons l'inspirer, le conduire ; de là une collaboration sympathique qui nous met en communication avec sa technique, son effort, son succès ; la préperception [1] et l'alternance des chutes permettent, lorsque le mouvement est large, une périodicité de l'attention progressivement émotive ; enfin dit-on, les lignes courbes plaisent aux yeux parce qu'elles reposent la rétine. Ces émotions, ces plaisirs, bien qu'adjuvants utiles ou indispensables du sentiment esthétique, ne le constituent à aucun degré, et en définitive les éléments esthétiques propres à la grâce ordinaire se réduisent aux valeurs esthétiques de la nature organisée, et quelquefois de l'expression avec en plus quelques stimulants spéciaux, venant de l'imitation, de la préperception, de l'attente et de la concentration nerveuse.

Dans l'exemple déjà cité des acrobates, ou dans les souples évolutions d'une danseuse, nous trouvons l'application compliquée mais suffisamment claire des principes ci-dessus. Sous l'influence d'une imitation plus ou moins consciente, naît et s'affirme la sympathie, mêlée sans doute à d'autres émotions ainsi qu'à l'agrément kinesthésique général. A côté et au-dessus, si notre état d'âme s'y prête, la sympathie aidant, le sentiment esthétique se déclanche. Il a pour objet soit la parfaite adaptation des formes et l'agencement intérieur des corps, soit la technique, la précision, la

1. De même les courbes de la mélodie et l'attraction facilitent la préperception pendant l'audition musicale.

sûreté acquise ; en un mot l'aisance exprimée par la grâce ; soit encore le danger bravé, l'effort intelligent ou moral. Voilà pour l'acrobate ! A des motifs partiellement identiques de plaisir esthétique, la grâce féminine ajoute son contingent émotif par l'attente, la pré-perception, l'alternance des courbes ascendantes et descendantes, en un mot par cette mélodie des mouvements qui est le propre sinon l'essentiel de la grâce ordinaire[1]. Tel est d'ailleurs son rôle esthétique ; il ne va guère au delà. Nul besoin, qu'il s'agisse de danse et d'acrobatie, de se perdre en d'obscures analyses, d'évoquer des dramatiques oppositions entre le moi et le non-moi, et leur compénétration réciproque en une mystique étreinte. Que deviendrait le sentiment esthétique devant l'aspect courant de la grâce s'il lui fallait satisfaire à de telles conditions[2].

La grâce séductrice.

Tous les gestes souples, aisés, toutes les attitudes, *pourvus qu'ils soient inspirés par le désir de plaire,* se rangent dans la grâce séductrice [3]. Cette condition une fois remplie, la grâce séductrice est aussi répandue que

1. Sans parler d'autres attraits éventuels propres à l'aspect féminin, de la musique, des décors, etc., etc.

2. V. p. 144 et suiv.

3. « Séducteur ne se dit que des personnes ou de leurs actions ; il suppose toujours l'intention de séduire par adresse, par artifice. *Séduisant* se dit de tout ce qui séduit par sa nature même, sans effort, sans art... Des attraits *séducteurs* sont ceux qu'une femme se donne par la toilette ou par la coquetterie... » (Dictionnaire de Larousse). — Ce n'est donc pas une subtilité de séparer la grâce séductrice, active et dynamique de la grâce séduisante, expectante et subie. Non que cette dernière ne puisse être l'objet d'une exhibition intentionnelle mais elle n'en gardera pas moins, en apparence, son caractère de passivité. A d'autres points de vue les différences entre les deux genres de grâce sont considérables.

le mouvement ondoyant et doux, que la science des poses, que l'air bon accueil, que la minauderie provoquante et l'élégance lascive, que la toilette et la parure, que l'expression des yeux et du visage, qu'un nombre infini d'attraits impossibles à cataloguer ; elle utilise à son profit les charmes de l'esprit et du corps. Particulièrement féminine, son action s'exerce, consciemment ou non, de complicité avec l'attrait sexuel ; langage de convention sans doute mais qui doit être volontairement prononcé ou du moins bégayé.

L'intention est donc facteur nécessaire et facteur prédominant ; et c'est alors que se justifie la définition de Shiller « la grâce est une beauté qui n'est pas donnée par la nature mais produite par le sujet même ».

Le sourire des acrobates, qui dissimule simplement l'effort, n'est donc pas de la grâce séductrice, et, d'autre part, les mouvements et attitudes qui veulent plaire ne sont pas, pour cela, toujours gracieux. Le provoquant lascif ne mérite pas ce nom ; le geste de l'homme ne le mérite que rarement.

En tant que valeur esthétique, la grâce séductrice marche de pair avec la grâce ordinaire et pour les mêmes raisons à cette différence près que son expression, plus intéressante, s'impose davantage, grâce à l'instinct sexuel, comme objet d'aperception esthétique. Il peut arriver que l'intention de plaire bien que réelle ne puisse être soupçonnée, ou que réciproquement elle apparaisse aux yeux sans exister dans la réalité. En nous plaçant au point de vue subjectif, le seul à condérer, la réponse est que la grâce n'est pas séductrice dans le premier cas mais qu'elle l'est dans le second.

Donc le propre de la grâce séductrice vraie est d'être

agissante, dynamique, enveloppante ; d'exprimer l'intention, le besoin d'attirer, de subjuguer, de conquérir. Elle confine d'un côté à l'indifférence sexuelle, de l'autre au lascif, par des frontières qu'il n'est pas toujours facile de déterminer ; elle côtoie aussi de près la grâce séduisante que nous analyserons dans le chapitre suivant.

CHAPITRE XIV

LA GRACE (*Suite*).

La grâce séduisante.

Dire que a grâce séduisante résulte d'un état subi, qu'elle est, en principe, soustraite à la volonté, produite par la nature, c'est bien, mais ce n'est pas assez. D'autres différences, allant jusqu'à la contradiction, la séparent de la grâce ordinaire et séductrice. Au point de vue esthétique elle se signale par l'intensité, la qualité et la portée de l'expression. L'homme fort et bon n'échappe pas à son attrait, il en est aisément l'esclave et la victime. Quels sont donc et son caractère essentiel et les sources de son étrange pouvoir ; d'où vient la supériorité de sa valeur esthétique ? La réponse à ces questions, suivie de quelques rapides considérations sur la grâce animale, sera l'objet de ce chapitre.

La grâce séduisante se présente comme l'indice qu'aucun effort n'est demandé *parce qu'il ne peut pas l'être* ; elle se livre tout entière, mutine ou obéissante, timide ou confiante, abandonnée, implorante, enlaçante, désarmée ; elle est tout cela, mais non lascive et provoquante, ce qui, déplaçant le pivot de ses subtils effets, la dégrade et la détruit.

Exprimant la faiblesse tant physique que morale, elle s'abandonne, appelle au secours et par cela même plaît à l'homme, de même que la force attire la femme. Tout en elle est, en apparence, spontané et résulte d'une situation inévitable, d'un état auquel il est impossible de se soustraire[1]. L'aisance est abolie, et la souplesse des mouvements devient signe d'impuissance !

Esthétiquement analysée ou confusément sentie, son expression triomphe des autres beautés de la femme et les relègue à l'arrière-plan ; et la cause de son incroyable attrait, si fort, en vérité, que souvent il domine presque exclusivement dans l'idéal féminin, aux dépens de la santé, de la maternité et du charme facial, n'est autre chose, en fin de compte, que le réveil et l'excitation plus ou moins consciente, par une déduction intuitive, de l'instinct sexuel de protection et de possession. Tel est son empire que manifestée avec un minimum de grâce ordinaire, mais avec débordement voulu ou naturel d'imploration confiante, sous cette forme encore, elle subjugue l'homme, brise les résistances et souvent provoque toutes les folies.

La grâce séduisante n'est donc possible que dans le corps humain, disons mieux le corps féminin [2]. A l'encontre de ce qui se passe pour la grâce séductrice, entreprenante et dynamique, les formes et les attitudes

1. On pourrait concevoir sur cette donnée de l'inévitable les expressions de maternité par exemple ou tout autre ; mais le stimulant de l'instinct sexuel sous l'une de ses formes les plus énergiques ferait relativement défaut : d'autre part les lignes courbes, ondulées, serpentines, indispensables à la grâce féminine s'accordent mieux avec la faiblesse qu'avec la force et la santé.

2. On ne confondra pas être séduisant avec posséder la grâce séduisante. L'homme est séduisant par la conversation, le talent, etc., etc., par le moral plus encore que par le physique. Les deux états sont différents et même, à s'en tenir au langage courant, s'excluent, loin de se confondre.

lui conviennent aussi bien si ce n'est mieux que le geste et elle trouve souvent dans la peinture sa parfaite expression.

De ce rôle capital attribué à la détresse physique et morale dans l'expression de la grâce séduisante, découlent d'intéressantes conséquences. C'est ainsi que dans « le beau » de ses attitudes, de ses mouvements et de ses formes, l'élément force, même discret, ne saurait apparaître, l'agilité n'est pas à sa place ; l'aisance, tout au moins au delà du point où disparaît l'impression pénible, n'est pas indispensable.

On ne peut comparer la grâce séduisante qu'à la grâce infantile innée. Le propre de l'homme étant la force, la grâce n'est acceptable en lui que subordonnée à la force. Le danseur s'il n'est pas acrobate ou soutien est toujours un peu ridicule. Les Grecs ornaient de grâce les statues des éphèbes ; l'homme fort la supporte difficilement.

Quant à la parfaite adaptation, cet élément capital de la beauté dans la nature organisée, elle peut être, jusqu'à un certain point, reléguée au second plan. La grâce séduisante se manifeste éventuellement à côté de l'ordre physique, sauf à y rentrer par une voie détournée en opposant à la sensualité de l'instinct l'attrait sentimental, sous des formes que l'art de la Renaissance écarte comme trop subtiles mais que le moyen âge avait en partie adoptées. J'ai signalé plus haut les anomalies de cet idéal féminin que préféraient, sous l'influence de l'imagination chevaleresque, les peintres des XIIIe, XIVe et XVe siècles. N'est-ce pas mettre sur le pavoi la détresse physique que d'ériger en type de beauté des « Vénus » dans lesquelles apparaissent à dessein la déformation

d'organes essentiels, des défauts de constitution ou les tares pitoyables de maladies incurables[1]. La prédominance de la grâce séduisante dans le type féminin n'existait pas chez les Romains, dit Martial, en ces temps énergiques où la fière citoyenne, mère des Gracques, personnifiait l'idéal de son sexe ; elle disparaît pendant le sensualisme combattif de la Renaissance, et se montre inégale et rare sous l'inspiration classique ; non que toute grâce soit absente, mais lorsque prédomine la grâce séduisante le canon des formes parfaites se trouve partiellement sacrifié. Le romantisme admet ces accrocs à l'ordre dans l'intérêt d'un sentiment particulier, mais le type féminin par trop « gracile » du moyen âge exagère la déformation.

L'effet esthétique de la grâce séduisante est donc principalement dans l'expression ; il est d'autant plus intense que d'une part, l'idée dominante, nettement caractérisée, s'impose davantage à l'attention et que d'autre part, un tonus affectif d'origine sexuelle, plus ou moins poétisé selon les circonstances et les époques, nous incité puissamment à la comprendre, presque intuitivement ! Sous l'influence de l'imitation, de la sympathie, de l'instinct viril, le spectateur entend, écoute le cri de l'impuissance, l'appel de la faiblesse, l'imploration du désespoir, il est remué jusqu'au fond de l'âme, et tout au moins dans son for intérieur, consciemment ou non, répond par une offre inconditionnée de protection et de possession. De la même façon la grâce infantile attendrit la mère et bouleverse son âme, mais il est exagéré de dire avec Spencer que l'instinct maternel se réduit à l'amour du faible ! La

1. V. p. 25.

perte d'un protecteur est pénible, mais la perte d'un protégé qui captait vos pensées et vos soins l'est davantage. Le veuf est plus désemparé que la veuve!

A raison de la correspondance qui s'établit entre le langage muet de la grâce séduisante et nos plus impératives tendances, l'homme en subit étrangement le charme esthétique ; il est dominé, subjugué et devant la réalité actuelle ou rappelée par l'imagination le tonus émotif se dépense en désirs, en rêves généreux, en illusions passionnées. Par elle l'instinct genésique se colore de devoir et d'abnégation, se console et s'excuse! Que de vies nouées par la rencontre d'une grâce séduisante naturelle ou savamment exploitée! Elle était l'enjeu des joutes et combats aux époques de chevalerie, et de nos jours, c'est peut-être d'elle que naissent entre hommes les plus meurtrières rivalités. En appelant aux sentiments d'honneur, aux luttes ardentes, inspirant l'art et la poésie, elle a prêté de tous les temps aux manifestations esthétiques les plus pures et les plus élevées.

Malgré les différences qui séparent la grâce séduisante de la grâce ordinaire, la transition de l'une à l'autre est insensible ; souvent elles se pénètrent et se confondent. Est-ce de la grâce ordinaire ou de la grâce séduisante que « la pétulance un peu folle de la fillette en train de jouer, avec ses mouvements anguleux et pleins de charme, puis toutes les délicieuses figures de jeunes filles, l'une à la tête légèrement inclinée sur le côté, les lèvres entr'ouvertes, les yeux rêveurs, écoutant avidement quelque récit, l'autre à table, les doigts coquettement écartés, la bouche rieuse, mangeant et buvant comme un oiseau ; une troisième les yeux

rayonnants, la gorge palpitante emportée par la danse, et la fiancée penchée sur l'épaule de son futur époux, et l'amoureuse qui s'abandonne timide et passionnée[1] ».

La jeune femme, bien faite, jolie, élancée et souple, le sourire aux lèvres et dans les yeux, la bonté sur le visage, habillée avec goût et distinction, n'offre-t-elle pas, dans sa démarche, ses gestes, son immobilité même, comme la synthèse vivante des trois grâces, ordinaire, séductrice et séduisante ! Elle est le don d'une providence attentive et partout où elle apparaît nous la remercions d'être venue !

Si, en un mot, la grâce séduisante conserve un rang privilégié, tout autour gravitent et se pressent une foule de sentiments accessoires, de moyens esthétiques tirés également du geste, des formes et de l'attitude qui l'ornent, la complètent et estompent ses contours. Les cloisons étanches introduites ici pour l'analyse n'existent pas, évidemment, dans la réalité[2].

Qu'il s'agisse de grâce séductrice ou de grâce séduisante, l'instinct chez la femme, conscient ou non, est à la racine de l'une et de l'autre, mais dans le dernier cas, négligeant l'attrait sensuel immédiat, il en appelle à l'intelligence, au jugement. L'expression tient ici un rôle capital ; la pensée trouve à s'exercer par l'analyse, en la percevant esthétiquement, et ensuite dans le jugement déductif d'où sortent les répercussions d'ordre sexuel, aussi longtemps du moins que la transition n'est pas devenue automatique, par habitude. C'est pourquoi la théorie intellectualiste est le guide néces-

1. V. Stratz, *Les Beautés de la femme*.
2. Dans le règne animal il n'existe pas de cas, croyons-nous, où l'apparence de faiblesse soit un stimulant pour le sexe opposé.

saire pour dégager le caractère essentiel de la grâce séduisante, pour mettre en relief sa valeur esthétique et pour comprendre les causes profondes de son irrésistible attrait.

B. — *La grâce animale.*

Aux antipodes de la grâce séduisante et séductrice, à l'extrémité inférieure de l'échelle, se place la grâce animale. Non que l'on ne trouve d'un côté comme de l'autre un ferment identique, un stimulus instinctif semblable ; mais d'une part l'intelligence est présente, de l'autre elle ne l'est pas, du moins chez les animaux inférieurs, et cela seul constitue la différence fondamentale qui entraîne toutes les autres. Et d'abord peut-il exister, sans intellectualité, de la grâce séductrice ou de la grâce séduisante ?

Considérons d'abord les pures formes extérieures de l'animal, ses mouvements souples, ondulés, puissants et purement mécaniques, comme le vol de l'hirondelle, l'allure du chat, le steppage du cheval, dont la superbe ampleur exprime au plus haut degré la parfaite adaptation. Nous trouvons ces mouvements gracieux, mais l'animal en perçoit-il la beauté, en « connaît- » il du moins, la portée émotive et sensible ? La réponse sera assurément négative.

Le cas devient aigu et le problème se complique lorsqu'il s'agit de gestes et d'attitudes tels que l'auteur paraît avoir conscience de l'effet esthétique produit et le rechercher intentionnellement. On cite la roue du paon et les parades de certains mâles devant les femelles. Les manifestations esthétiques de ce genre n'ont rien qui doivent surprendre. Le succès apprend aux mâles

l'utilité de ces gestes glorieux, comme il apprend aux femelles, les moyens d'attirer les mâles. D'expériences indéfiniment répétées dans la nuit de l'évolution, seraient venus l'habitude, puis l'instinct confirmé par la sélection. Peut-être la parade du mâle ne fut-elle à l'origine qu'une dépense d'activité et la timidité des femelles qu'un effet de la peur[1] ! D'autres invoquent ces instincts primordiaux[2] sur lesquels, disait Darwin, « il est infructueux de spéculer ».

Que d'ailleurs ces déploiements de couleurs, ces exhibitions de force, d'aisance, ces chants et ces appels, soient d'un effet agréable sur le sexe opposé, cela n'est guère douteux, mais l'agrément n'est pas la conséquence d'une aperception esthétique quelconque ; il résulte simplement de l'impression sensible ou de l'anticipation de l'expérience par association d'images. Il existerait chez l'animal des mouvements et des attitudes « gracieux » dont les résultats seraient escomptés par l'instinct. La grâce vraie, aux effets intellectuels à longue portée, ressentis dans tout l'être, reste le privilège de l'homme et n'est comprise que par lui.

Darwin refusait à l'animal toute compréhension esthétique. « Leur sens du beau, disait-il, n'est pas comparable à celui de l'homme civilisé et se limite à l'attraction sexuelle. » Il ne va pas au delà.

1. La peur, d'après les monistes, rendrait certains animaux très intelligents. « Lorsque, dit Haeckel, un chien aboie à la lune ou en entendant sonner une cloche dont il voit le battant se mouvoir..., il n'exprime pas, par là, seulement sa crainte mais aussi le vague besoin de connaître la cause de ce phénomène inconnu » (Haeckel, *Les Énigmes de l'Univers*).

2. Par instincts primordiaux l'on entend ces instincts dont l'origine dépasse toute intelligence animale possible à moins de se rallier à l'hypothèse abandonnée d'une régression intellectuelle.

RÉSUMÉ ET CONCLUSIONS

Dans les éliminations du début, un choix s'imposait parmi les nombreuses théories, plus ou moins vivantes, qui depuis l'origine se disputent la faveur des esthéticiens. Analysant sommairement l'hedonisme intégral et mitigé, la théorie du jeu et l'ancien vitalisme de Guyau, j'ai montré en faisant appel à la critique courante, leurs lacunes, leurs défauts et leurs contradictions. Le néo-vitalisme aujourd'hui triomphant à l'étranger, sinon en France, méritait une mention spéciale. Copié presque mot pour mot sur le vitalisme de Guyau, il est adopté en Allemagne sous le nom de Einfuhlung, mais avec l'addition d'une faculté intuitive spéciale, réponse commode dans les cas difficiles, mais que les esprits pondérés ne sauraient accepter. Le néo-vitalisme français évite cet écueil, mais accordant une valeur esthétique, propre aux plaisirs des sens, et droit de cité à l'imagination, sans avoir au préalable déterminé son rôle et ses limites, il échoue presque fatalement en un sentimentalisme exalté. Sous l'influence du lyrisme qui s'en dégage, bientôt apparaît la note mystique, toujours menaçante pour des raisons que j'ai signalées.

La revue critique des théories en cours conduit à

poser la question suivante, encore débattue, le croirait-on de nos jours. Existe-t-il un type absolu, un idéal de beauté objective et quel est cet idéal? Intéressant problème dont la solution par l'affirmative implique un classement infaillible des valeurs esthétiques. S'il existe une beauté absolue le plaisir esthétique ne saurait dépendre que d'une relation avec le type parfait et les théories des esthéticiens passent aux rangs de simples controverses sur les applications de la règle fondamentale. La réponse est aujourd'hui définitivement négative, malgré l'avis contraire de quelques mystiques endurcis. Le beau absolu ne saurait exister ni sous les formes indécises de l'idéal, ni à plus forte raison sous les formes précises de l'idée. Encore que l'acte moral soit considéré pour des raisons sérieuses, décuplées par la sympathie, comme le suprême objet du sentiment esthétique, il n'est pas de morale type pouvant servir de norme régulatrice dans les appréciations de cet ordre. L'idéal moral change avec les temps et les milieux ; tel acte est bon ici, mauvais ou ridiculisé ailleurs, et de ce côté malgré la grande lueur qui vient de l'au delà, les phares humains qui jalonnent la route n'ont ni fixité ni durée.

En terrain ainsi déblayé, le moment était venu de définir la théorie intellectualiste dont les origines se trouvent dans l'esthétique de Kant, bien que ce philosophe, pressé par les exigences de ses « critiques » antérieures, en soit arrivé plus tard, dans le désarroi de ses explications, à chercher un commode refuge dans l'hypothèse régulatrice de la beauté absolue.

La théorie intellectualiste repose sur le plaisir de l'activité intellectuelle (sensibilité intellectuelle) se développant en des conditions particulières d'aisance et

d'agrément, selon les formes essentielles et fondamentales de son exercice, ordre, causalité et, par conséquent finalité, l'idée d'ordre ne pouvant être séparée de l'idée de fin et réciproquement. Le sentiment esthétique existe donc lorsque notre intelligence rencontre, marquée par ses œuvres, une pensée ordonnée, et se déploie avec elle, librement, dans le plein développement de sa nature, qu'il s'agisse d'une volonté transcendantale révélée par des lois préétablies ou d'une œuvre humaine progressivement réalisée ; lorsque, par une collaboration sympathique, elle pénètre et comprend le dessin, la facture, la technique de l'artiste ; les idées et sentiments exprimés, ou bien, dans l'ordre moral, l'effort voulu, réfléchi, le sacrifice héroïque ! Il se manifeste avec plus de force et d'aisance lorsque la rencontre s'accompagne d'émotions accessoires, agréables et stimulantes. Le plaisir est encore esthétique alors que notre esprit, à défaut de pensée suffisamment exprimée, découvre et lit dans les choses les sentiments qu'il y projette lui-même sous l'influence d'un état d'âme antérieur ou de suggestions fortuites ; il l'est encore lorsque l'imagination, excitée, généralement par le mystère et la sympathie, ou par des causes physiologiques spéciales, dépassant l'expression objective, se dépense en rêves désintéressés, généreux et humanitaires, ou même, comme pendant certaines auditions musicales, en des conditions déterminées, s'égare hors du réel dans le ciel étoilé.

La théorie intellectualiste refuse donc une valeur esthétique quelconque au pur agrément sensible ainsi qu'aux plaisirs physiologiques attachés aux troubles émotifs vulgaires. Que d'ailleurs la jouissance spéciale qui accompagne la dépense intellectuelle soit dite

physiologique par un rattachement aux troubles ordinaires internes ou périphériques, ou bien en considération des réactions cérébrales qui l'accompagnent, qu'elle soit appelée mixte grâce à la collaboration supposée d'un facteur purement spirituel, qu'importe ! Par son origine, sa nature, sa portée elle se distingue de tous autres plaisirs et les domine incommensurablement.

La théorie intellectualiste ainsi définie, restait à vérifier son application dans les arts plastiques, devant la nature organisée et inorganisée, devant la valeur morale, dans la musique et la grâce séduisante de la femme, les cinq théâtres par excellence du sentiment esthétique, peut-être artificiellement délimités en ce qui concerne la grâce, celle-ci se rangeant, en droit, parmi les beautés de la nature organisée. La tâche était de rechercher le plaisir esthétique avec la théorie intellectualiste pour fil conducteur, d'exclure ce qui n'en fait pas partie, de le décrire et de le délimiter.

Eliminant dans *l'œuvre d'art* l'agrément des « idées dominantes » et l'agrément des « moyens » qui dépend du goût établi et n'a rien de nécessairement esthétique alors même qu'interviendrait dans les motifs d'appréciation une sorte d'interprétation plus ou moins consciente fondée sur les habitudes, l'hérédité, les traditions ou la technique courante ; éliminant également comme inesthétique le plaisir sensible et le plaisir des émotions ou, plutôt, des alternances de tension et de détente émotive, il reste comme valeur esthétique, au premier rang, l'expression. Celle-ci peut être immédiatement, directement, comprise et partagée lorsqu'elle s'impose par sa force et par sa qualité ; plus souvent et quelquefois même à défaut d'une expression apparente,

un effet de sympathie nous fait pénétrer dans la pensée, le sentiment, le technique de l'artiste avec lequel nous nous identifions. C'est ainsi que toute œuvre humaine s'offre éventuellement à l'aperception esthétique en ce qu'elle représente plus ou moins l'évolution d'une pensée directrice !

Ainsi étayé, grâce à la sympathie, d'un sentiment banal mais singulièrement fort, le plaisir esthétique est moins pur, moins lui-même; par contre son accès est plus facile et plus engageant. Tenant compte de sa *qualité,* nous réservons le qualificatif *supérieur* au sentiment esthétique non pas isolé, c'est trop dire, mais affranchi de toute collaboration sympathique ; le sentiment esthétique à base de sympathie sera appelé *secondaire.*

L'œuvre d'art est encore la source de jouissances esthétiques, lorsque associant la sympathie, grâce au vestige humain, à l'idée de mystère elle déclanche ainsi (ou par d'autres moyens) l'imagination désintéressée, humanitaire, esthétique. Le plaisir esthétique résultant se superpose alors à celui qui vient de l'expression ; souvent mêlés et confondus dans le courant de la conscience, ils sont pourtant d'origine et d'espèce différentes.

Devant la nature, la genèse du sentiment esthétique était, en ce qui concerne la théorie intellectualiste, d'un intérêt particulier ; non certes à raison des difficultés d'application, loin de là ; mais quel que soit l'aspect considéré, de la composition chimique de la matière jusqu'aux lois biologiques et cosmologiques, le nuage mystique, comme dans la musique pure, facilement obscurcit l'horizon ; sous la triple impulsion du sublime confondu avec le beau, de la finalité transcen-

dantale confondue avec l'ordre dont elle est le terme suprasensible, de la poésie des vagues contours et des horizons mystérieux confondue avec la réalité, nous ne sommes que trop enclins à chercher en ses ombres propices un illusoire repos. La théorie intellectualiste évite cet écueil.

Considérons les corps organisés, le plaisir esthétique sera dans la contemplation de l'ordre et de la parfaite adaptation ; soit que l'on ait en vue les processus de formation et de conservation dans le règne animal ou végétal ; soit que de préférence l'on considère les formes visibles. Dans ce dernier cas le sentiment esthétique aura pour objet tantôt l'ensemble et l'équilibre général, tantôt l'appropriation dans un sens déterminé, la réplique a quelque préférence plus ou moins consciente, la réalisation d'un idéal particulier.

S'agit-il de la nature inorganisée ou plus simplement du paysage, le sentiment esthétique dérive de quatre sources différentes ; l'expression envisagée, bien entendu, sans correspondance mystique d'aucune sorte, mais dans un étroit rapport avec notre personnalité, nos sentiments et notre état d'âme ; — le sentiment de l'ordre universel ; — l'imagination esthétique, toujours prête à se déclencher lorsque, au vestige humain, s'ajoutent l'ombre du soir, le clair de lune ou le mystère des horizons brumeux ; — enfin le sublime. Non que l'impression du sublime soit par elle-même esthétique, mais en présence du grandiose, notre esprit, dans la détente qui suit le choc initial est invinciblement porté à rechercher les causes de la dépression momentanée qu'il vient de subir ; de là une opération esthétique d'analyse et de reconstitution qui n'est autre chose, après tout, qu'une lecture de l'expression.

L'impression de sublime n'est pas seulement cause éventuelle du sentiment esthétique ; elle en est aussi le terme logique et le complément. L'ordre et la finalité que nous admirons dans l'univers témoignent d'une volonté prévoyante, et le sentiment esthétique correspondant se résout aisément en intuition de sublime. L'œuvre de l'homme n'est pas surhumaine, elle n'est donc jamais sublime[1] ; mais la vision du sublime étant subjective nous pouvons en avoir l'impression, devant l'art, par une généreuse et mystique illusion. A plus forte raison lorsque la volonté objectivement perçue se tend vers le devoir moral qui, nous le savons par expérience, exige de pénibles efforts ; lorsqu'apparaissent au delà du devoir le sacrifice total, le don de soi, notre âme exaltée par la sympathie, entrevoit le sublime. Grâce à la fusion qui s'opère entre les instincts supérieurs de l'esprit et la réalité contemplée, le sentiment esthétique et l'impression de sublime bientôt se confondent ; et c'est alors que la beauté absolue surgit à nos yeux et nous éblouit de son rayonnement.

Que l'impression de sublime soit la cause initiale du sentiment esthétique, qu'elle soit au contraire le terme logique de son développement, peu importe ; malgré les liens qui les rattachent l'une à l'autre, elle n'est esthétique à aucun degré ; la différence est essentielle. Le sublime, introduit dans le bloc esthétique, le colore de mystère ! Ajoutez au mélange l'imagination, avant d'en avoir soigneusement déterminé le rôle et la nature, il n'est plus d'analyse possible, la confusion est alors à

1. Toutes réserves faites au point de vue moral sur le libre arbitre et et le mystère de sa réalisation.

son comble ! Comment en sortir, sinon par un vague sentimentalisme qui tout embrasse ou par l'intuition spéciale, donc métaphysiquement?

Le plaisir esthétique d'origine exclusivement musicale vient de l'expression, de l'interprétation jointe à la collaboration sympathique, enfin de l'imagination esthétique. L'agrément propre des consonances, du rythme, de la mélodie, des accords, de nature émotive ou sensible, ne saurait avoir le caractère esthétique sauf pour les partisans de cette théorie hedoniste intégrale que personne aujourd'hui ne prend au sérieux. Il en est ainsi alors même qu'un accord autrefois dissonant en arrive à flatter l'oreille par habitude ou suggestion. Le goût a changé, comme il arrive souvent, et le plaisir n'en reste pas moins purement sensible, donc inesthétique en soi. Si par contre un accord dissonant est toléré, recherché même, comme partie d'un tout, grâce à son introduction dans la technique courante, dissonant il était, dissonant il demeure, et son plaisir résulte d'une interprétation qui, en ce qu'elle a de conscient, sera partie intégrante du sentiment esthétique général.

L'imagination esthétique musicale a ceci de particulier qu'elle ne se déclenche pas à la suite de suggestions fortuites telles que les idées d'ombre et de mystère associées au vestige humain, mais naît directement (pendant certaine grande musique pure), d'une extase polyidéique provoquée par la concentration nerveuse que les alternances de repos et d'action, joints à un tonus émotif intense, tendent à l'extrême. A raison de cette origine spéciale, elle n'est pas comme l'extase mystique, enchaînée à une idée, mais se dégage des contingences, des besoins et tendances vulgaires, et

dans un état d'impassibilité relative, se complaît en des spéculations généreuses, désintéressées, sublimiales. Elle accapare l'être tout entier et le transporte dans le ciel étoilé. De là, ces exagérations qui présentent « l'art divin » comme « une voix de l'au delà », « une révélation de l'invisible ». De là aussi l'inclination mystique qui persiste, surtout en esthétique, chez certains peuples musiciens.

Nons terminons par un chapitre sur la grâce ordinaire et la grâce séduisante ; celle-ci principalement, que l'on pourrait appeler grâce essentielle nous apparaît comme la forme par excellence du charme féminin. Elle possède au suprême degré l'attrait vainqueur. C'est que la beauté de la grâce séduisante réside dans la faiblesse, l'impuissance, l'abandon ; elle implore, elle se réfugie, elle s'offre ! Idée profonde et troublante, largement exploitée en son temps par l'instinct sexuel mais que personne aujourd'hui ne voudrait utiliser pour exprimer la beauté.

Le sentiment esthétique que nous avons cherché à mettre en relief, à isoler, avec la théorie intellectualiste pour fil conducteur, le conçoit-on à l'état de pureté absolue, séparé des sensations, désirs, tendances et émotions qui toujours, en fait, l'encadrent et le stimulent ? L'isoler à ce degré serait encourager, par une juste réaction, le retour à ce sentimentalisme mystique dont certaines formes du néo-vitalisme nous offrent l'expression ; tout système où le sentiment n'occupe pas à son rang la place qui lui appartient, reste abandonné sur les bas côtés de la route ; le bon sens n'y voit pas la réalité ! Non, le sentiment esthétique est trop désintéressé, trop fragile pour durer dans le cerveau humain, sauf exceptionnellement, s'il n'est étayé

de sentiments et d'intérêts vulgaires[1]. Pour le dégager, bien que roi, de ce cortège indiscipliné avec lequel trop souvent on le confond, les définitions vagues et imprécises ne sont d'aucun secours. La théorie intellectualiste nous a sortis du labyrinthe ! Poètes et mystiques souffriront de ses conclusions mais elles se rapprochent de la réalité !

1. Que l'avenir du sentiment esthétique soit brillant, tout porte à le croire ; à mesure que s'élève l'humanité, aux plaisirs vulgaires d'ordre émotif et sensible, l'on verra s'opposer, de plus en plus, les jouissances intellectuelles et morales. Mais les valeurs esthétiques deviendront-elles un jour les fondements de la morale comme d'aucuns persistent à l'annoncer ? Ce n'est guère probable. L'équivalence des sensations ne sera jamais réalisée à moins d'accorder une valeur esthétique, et alors morale, au simple plaisir des sens, ce qui dans la pratique conduirait à de singuliers résultats. Quant à l'attrait de la beauté morale, le seul fait de considérer l'effort dans ce sens comme l'objet supérieur de l'aperception esthétique, présuppose l'inclination innée vers le devoir ou tout au moins l'antériorité de l'impératif catégorique.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

CHAPITRE PREMIER

Le beau.

CHAPITRE II

Le beau (*Suite*).

CHAPITRE III

Le sentiment esthétique.

CHAPITRE IV

Les idées dominantes : nature de leur agrément.

CHAPITRE IX

Le beau dans le paysage (*Suite*).

CHAPITRE X

Le sublime.

CHAPITRE XI

La musique.

CHAPITRE XII

La musique (*Suite*).

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.





